

ANTONIO ROSSI.
POETICA E STILE DI UNA VOCE FUORI DAL CORO.

Thesis
Presented to the Faculty of Arts and Social Sciences
of the University of Zurich
for the Degree of Doctor of Philosophy

by Sara Murgia
Accepted in the Autumn Term 2012
on the Recommendation of the Doctoral Committee:
P.D. Dott. Raffaella Castagnola Rossini
Prof. Dr. Tatiana Crivelli Speciale
Prof. Dr Johannes Bartuschat

Turin, 2012

Indice

Introduzione. Oltre il confine: nuovi territori poetici nella Svizzera italiana. 6

1. Antonio Rossi. Profilo bio-bibliografico. 57

2. Il canto “nuovo” di Antonio Rossi:
un personalissimo codice poetico. 62

3. Una poetica anticonvenzionale.
Dialoghi con l'autore. 77

4. *Ricognizioni* ovvero le esplorazioni dell'effimero. 101

5. La realtà “stridente” di *Diafonie*. 160

6. *Sesterno*.
Il linguaggio tra “cancellazione” e “ricostruzione”. 199

Conclusioni. Un percorso di ricerca. 259

Appendice. Antonio Rossi. *Leggere il territorio*. 287

Bibliografia. 295

Ringraziamenti

Desidero ringraziare innanzitutto la Prof.ssa Raffaella Castagnola che ha mi ha dato l'opportunità di avviare in Svizzera questo progetto di studio ed ha seguito in questi anni il lavoro di tesi con un'attenzione scrupolosa e una competenza scientifica davvero rare, contribuendone alla realizzazione e riuscita; per il sostegno didattico continuo fornito durante le ricerche all'Università di Losanna, per avermi trasmesso, durante questo percorso, un ricco e proficuo bagaglio di strumenti, indicazioni, consigli, stimoli e spunti operativi che hanno lasciato un segno indelebile in questa mia importante esperienza formativa. Ringrazio vivamente la Prof.ssa Tatiana Crivelli, per aver acconsentito ad offrire il suo contributo, la sua collaborazione e supervisione alla ricerca, in qualità di correlatrice ed esperta dell'argomento trattato. Grazie alle sue osservazioni, ho migliorato la stesura, acquisendo una maggiore consapevolezza critica su alcune questioni trattate. Un ringraziamento è dovuto anche al Prof. Jérôme Meizoz, direttore dell'École Doctorale Interdisciplinaire dell'Università di Lausanne, per l'utilissimo orientamento sul metodo e sugli strumenti di ricerca, fornito all'avvio del lavoro. Sono molto grata, poi, in special modo, al poeta Antonio Rossi, per la sua disponibilità al colloquio e al confronto e per essere stato anch'egli un punto di riferimento costante durante il lavoro, con la discrezione che lo contraddistingue. Ne è derivato per me un privilegio ed una soddisfazione ulteriore nel poter condividere anche con lui il processo di lavoro.

Infine, non minore è il debito di gratitudine verso la Fondation "Italo-Suisse" di Losanna (nella persona del Dott. Christian Bettex e della Direttrice dell'Ufficio Scolastico del Consolato Italiano di Losanna, Prof.ssa Lidiana Padoan) e la Fondation "Zerilli-Merimò" dell'Università di Losanna che mi hanno concesso una borsa di studio rispettivamente nell'anno accademico 2007-2008 e 2008-2009, permettendomi di portare avanti il dottorato a tempo pieno. Un ringraziamento particolare alla sig.ra Maier dell'Università di Zurigo per aver appianato gli ostacoli burocratici che si frapponavano alla discussione finale del presente lavoro, e allo scrittore-giornalista, Pierre Lepori, che mi ha gentilmente fornito, all'inizio della ricerca, articoli e recensioni relative ad Antonio Rossi.

INTRODUZIONE

OLTRE IL CONFINE: NUOVI TERRITORI POETICI NELLA SVIZZERA ITALIANA.

Il progetto di dottorato di ricerca, cominciato nel 2006 all'Università di Losanna e poi continuato all'Università di Zurigo sotto la guida della Prof.ssa Raffaella Castagnola, riguarda un poeta ticinese contemporaneo, Antonio Rossi, che si è distinto come voce emergente ed inedita del panorama letterario elvetico contemporaneo dal 1979, anno in cui compare la prima raccolta poetica, suscitando grande attenzione da parte della critica sia svizzera che italiana, attenzione che continua a rimanere viva oggi sulle riviste e giornali specializzati, nonostante l'ultima pubblicazione sia del 2005.

La ricerca si pone come strumento dettagliato di analisi testuale per favorire una più ampia conoscenza delle sue opere sia in territorio elvetico che italiano e per sopperire alla mancanza di uno studio analitico sull'autore (vi sono al momento solo recensioni delle singole raccolte o poesie apparse su riviste e giornali). Uno studio monografico può essere utile per mettere in risalto l'opera di Rossi, non

INTRODUZIONE

cospicua in quanto a numero di testi, ma molto densa, dal momento che le raccolte poetiche (esclusi dunque i testi apparsi in rivista e le piccole plaquettes d'artista) sono solo tre nell'arco di trent'anni: *Ricognizioni* è del 1979, *Diafonie* del 1995, *Sesterno* è del 2005. Trattare Rossi, autore svizzero di lingua italiana, implica in modo preliminare il problema del rapporto tra lingua e nazionalità.

Gli scrittori che non risiedono in Italia, ma scrivono in italiano, appartengono di fatto alla letteratura italiana? Rossi, che è di nazionalità svizzera, può rientrare nella poesia italiana in virtù del fatto che la sua lingua madre è l'italiano e in tale lingua scrive? Se è vero che la letteratura va oltre i confini della nazionalità e del territorio, gli scrittori di lingua italiana, seppure residenti fuori dall'Italia, hanno pieno diritto di «cittadinanza» nella letteratura italiana?

Giberto Isella, poeta e amico di Rossi, ma anche saggista e critico letterario particolarmente attento a quanto accade sul territorio elvetico, si è più volte soffermato su questa questione, affermando che «la patria dello scrittore è la lingua»¹. Isella dichiara dunque la sua appartenenza ideale alla letteratura italiana e la necessità di integrare in essa anche gli scrittori svizzeri di lingua italiana.

¹ G. Isella, «Situazione della poesia svizzero-italiana contemporanea», in «Profili letterari», 1991, p. 28.

INTRODUZIONE

In una recente trasmissione dal titolo *Sconfinamenti letterari*, andata in onda sulla RSI (Radio Svizzera Italiana) il 30/11/2011, il critico Fabio Soldini ha discusso sul motivo di questo mancato «apparentamento» (uso il termine della conduttrice Maria Rosa Mancuso), individuando due ordini di ragioni: il territorio della Svizzera Italiana è molto piccolo e la maggioranza degli autori pubblica per case editrici locali che distribuiscono solo sul territorio. Le loro opere non varcano la frontiera e di conseguenza non hanno modo di acquisire visibilità e notorietà nella vicina Italia dove si tende a circoscrivere, dal punto di vista critico, gli scrittori italiani a quelli residenti in Italia. Dalla parte svizzera c'è un atteggiamento ambivalente: da un lato tensione-attrazione degli autori verso l'ideale patria linguistica, cioè l'Italia, e identificazione nella cultura italiana, ma dall'altro lato vi è anche un evidente distacco o dissociazione nei confronti della limitrofa penisola a causa delle vicende politiche.

Il dato reale è che comunque nelle principali storie di letteratura italiana «si avvertono delle barriere geografico-culturali che escludono dalla valutazione critico-letteraria la maggior parte degli autori della Svizzera italiana»², se si eccettuano i casi di Giorgio Orelli, presentato come il «lombardo-ticinese», o Fabio Pusterla. Alberto Nessi e lo stesso Rossi compaiono invece solo con brevissime

² R. Castagnola, «Poesit: un sito e oltre», in *Voci poetiche nella Svizzera italiana*, a c. di M. M. Pedroni, Casagrande, Bellinzona, 2008, p. 13.

INTRODUZIONE

recensioni nella voluminosa *Storia della letteratura italiana* diretta da Enrico Malato per la Salerno Editrice, 2001 (cfr. bibliografia in appendice).

Per Svizzera italiana si intende una realtà geo-linguistica molto composita, che va oltre i confini del Canton Ticino, se si considerano oltre ai ticinesi anche gli italiani, i grigionesi e tutti gli italofoeni residenti nei diversi cantoni svizzeri. La Svizzera è stata ed è terra di immigrazione di italiani:

L'emigrazione italiana in Svizzera ha una lunga storia: già nel 1860 si contavano diecimila italiani nella Confederazione, alla fine del secolo saranno quasi centomila [...] il fenomeno migratorio acquisterà nel secondo dopoguerra le dimensioni di un esodo (nella sola Svizzera la presenza italiana nel 1975 superava il mezzo milione di persone)³.

Anche per questa ragione la critica dovrebbe porre maggiore attenzione alla letteratura in lingua italiana prodotta in questo Stato, non soltanto per quella cosiddetta di «emigrazione» (a cui notevole attenzione è stata dedicata grazie allo studio fondamentale di Jean Jacques Marchand, *La letteratura d'emigrazione. Gli scrittori di lingua italiana nel mondo*, Fondazione Giovanni Agnelli, Torino, 1991), ma anche per quella autoctona di lingua

³ G. Meyer Sabino, «Scrittori allo specchio. Trent'anni di testimonianze letterarie italiane in Svizzera: un approccio sociologico», in «Altretalia» n.15, 2004, p. 56.

INTRODUZIONE

italiana (un notevole contributo in questa direzione viene dai numerosi convegni promossi al Centro Stefano Franscini di Ascona (Locarno) da Raffaella Castagnola a partire dalla fine degli anni novanta, come dimostra la bibliografia critica sull'argomento citata in appendice). Nell'introduzione all'antologia di poesia contemporanea, *Trent'anni di Novecento*, edita da Book a Bologna, Alberto Bretoni scrive che bisogna giungere alla «constatazione sempre più evidente dell'importanza e della qualità della poesia che si scrive in italiano, ma fuori dall'Italia, per esempio nel Canton Ticino [...]»⁴.

Rimane, quindi, ancora da scoprire in Italia l'intensa vitalità della produzione poetica ticinese, anche dell'ultima generazione, che si distingue per «la varietà e originalità [...] che consente alla Svizzera Italiana di porsi fra i centri più attivi dell'area italoфона»⁵, come dimostrano anche i ripetuti convegni universitari di studi promossi in questi ultimi venti anni⁶, il fiorire di riviste letterarie in Ticino e il sito dedicato ai poeti «della» e «nella» Svizzera Italiana (la

⁴ A. Bretoni, introduzione a *Trent'anni di Novecento. Libri italiani di poesia e dintorni (1971-2000)*, Book Editore, Bologna, 2005.

⁵ J. J. Marchand, «Esperienze di poesia nella Svizzera Italiana», in «Bloc Notes», n. 34, 1996, p. 33.

⁶ Nell'ultimo decennio, si è distinto un gruppo di studiosi, che ha concentrato l'attenzione su questi fenomeni. In particolare la Pd. dott. Raffaella Castagnola, ha organizzato convegni di studio sui rapporti tra la cultura italiana e quella svizzera, sulla prosa e sulla poesia della Svizzera italiana: l'elenco dei convegni e degli atti, pubblicati nel corso di un decennio, sono ora consultabili nel fascicolo: *Italianistica in Ticino 1989-98: convegni organizzati dal 1999 al 2008 in collaborazione con il Dipartimento della Cultura del Canton Ticino*, Le Ricerche, Losone, 2009.

INTRODUZIONE

doppia preposizione articolata indica, cioè, sia scrittori di nazionalità svizzera e di lingua italiana, sia scrittori di nazionalità italiana residenti in Svizzera), che documenta circa 160 voci, dal 1990 ad oggi, con almeno un libro poetico a stampa. I risultati del censimento degli autori svizzeri italiani sono confluiti e pubblicati anche nel volume di recente edito *POESIT. Repertorio bibliografico dei poeti nella Svizzera italiana*, a c. di R. Castagnola, M. Viale, Lugano, Edizioni Opera Nuova, 2012, in cui compare anche Antonio Rossi. Daniel Maggetti, critico letterario dell'Università di Losanna, presentando sulla *Revue de Belles-Lettres* alcuni poeti e prosatori contemporanei della Svizzera italiana, afferma che la produzione ticinese è: «un univers d'une richesse et d'une variété que je ne soupçonnais pas [...] un concert de voix aux tonalités diverses, aux timbres parfois surprenants» e soprattutto che, nonostante la ristretta circolazione sul territorio della Svizzera italiana, l'orizzonte di questa produzione è tutt'altro che chiuso, anzi si apre all'originalità grazie a una intensa ricerca linguistica:

Mais on aurait tort de croire que cette limitation forcée de la circulation des textes et de la renommée de leurs auteurs implique une quelconque étroitesse- de genre, de style, de thématique [...] Spectateurs attentifs de la littérature italienne, ces poètes et ces prosateurs élaborent des œuvres très personnelles [...] Le trait

INTRODUZIONE

commun le plus frappant réside dans le travail effectué sur la langue: que ce soit par l'interpolation de formules patoises, par la reprise de formes anciennes, par les choix lexicaux ou par la complexité syntaxique, nombreux sont les témoignages d'un rapport à l'expressions que caractérise une haute conscience de la littérarité [...] ⁷.

La rivista letteraria della Svizzera romanda *Versants* ha dedicato un fascicolo (n. 14 dell'anno 1998) agli scrittori della Svizzera italiana per far conoscere «singoli aspetti dell'attività letteraria nelle aree minoritarie» ed allo stesso tempo contrastare la tendenza alla marginalizzazione nel contesto europeo poiché «va da sé che gli scrittori svizzeri di lingua francese e italiana appartengono a pieno diritto alle due grandi letterature dei rispettivi paesi»⁸, cioè Francia e Italia, ma vengono dimenticati e trascurati. Eppure la poesia della Svizzera italiana sembra essere pronta, sia grazie al numero cospicuo di traduzioni sia anche agli esperti accademici che intensificano ricerche e convegni internazionali su questo tema, (è d'obbligo citare ancora una volta l'attività accademica della Prof.ssa Raffaella Castagnola prima all'Università di Losanna ed ora all'Università di Zurigo) a «varcar frontiere»,

⁷ D. Maggetti, «Liminaire», in «La Revue de Belles-Lettres», Société de Belles-Lettres, Lausanne, n. 2-4, 30 ottobre 1998, pp. 7-8.

⁸ A. Stauble, Premessa, in «Versants», Slatkine, Ginevra, n.14/1998, p. 1.

INTRODUZIONE

innanzitutto, in senso critico e interpretativo, superando un'ottica regionalistica:

oggi si rende ormai necessaria una riflessione che possa mettere in evidenza la pluralità delle voci e dei percorsi, e che possa tentare una ricostruzione delle ideologie, delle parentele, delle scuole. Si deve partire da un confronto con la linea dominante dell'area lombarda, per poi esaminare i rapporti con la poesia europea e non solo⁹.

Questo studio si propone, dunque, innanzitutto di allargare il «confine» della letteratura italiana, prendendo in esame un autore svizzero che vive in Ticino, ma che è italiano per lingua e in essa produce poesie. Solo per il fatto di risiedere fuori dai confini politici dello stato italiano, gli scrittori «nella» e «della» Svizzera italiana restano in ombra, hanno poca visibilità e sono esclusi dal canone delle antologie italiane. Se si apre un confronto con altri stati europei come Francia, Germania, Spagna e Inghilterra, si ravvisa la singolarità del caso italiano in cui vi è scarsissima attenzione critica verso la letteratura di lingua italiana prodotta all'estero, sia in paesi immediatamente prossimi come la Svizzera, sia in altri stati più lontani. Occorrerebbe risollevarlo e sensibilizzare il problema a livello critico, poiché dovrebbe esserci un

⁹ R. Castagnola, «Poesit: un sito e oltre», in *Voci poetiche nella Svizzera Italiana*, a c. di M. M. Pedroni, Casagrande, Bellinzona, 2008, p. 13.

INTRODUZIONE

rapporto di continuità tra la letteratura della Svizzera italiana e quella italiana, garantito, oltre che da una lingua, anche da punti di riferimento letterari e culturali in comune.

Nell'immaginario italiano la Svizzera, in particolare il Canton Ticino, viene rappresentato spesso in modo stereotipato come territorio di confine per via della frontiera di Chiasso. Sarebbe opportuno superare questo concetto di «confine» o «frontiera» dal momento che, nella nostra epoca sempre più globalizzata anche a livello informatico, esso appare anacronistico e non pertinente per la letteratura, la quale non ha barriere e dovrebbe tenere in considerazione come unici parametri, quello linguistico e della «qualità» in base a cui opere di autori con passaporti diversi vengono messe sullo stesso piano. Come già sostenevano Fabio Pusterla (nel suo volume *Il nervo di Arnold e altre letture: saggi e note sulla poesia contemporanea*) ed anche Alberto Nessi (commentando il suo romanzo-simbolo sulla frontiera, *Tutti discendono*, ambientato a Chiasso), la parola «frontiera» va intesa non in senso chiuso come limite, ma in senso aperto come possibilità di apertura, di transito e di scoperta di altre dimensioni¹⁰. Del resto sia il lettore sia la letteratura vanno

¹⁰ Lo sguardo di Fabio Pusterla e Alberto Nessi (come pure quello di Antonio Rossi) al loro territorio, cioè il Mendrisiotto, è stato oggetto di riflessione: cfr. «“Come la croce bianca di nostra bandiera”. Il rovesciamento degli stereotipi: rappresentazioni territoriali e concezioni della Svizzera in alcuni poeti della Svizzera italiana», in *Finestre sulla Svizzera*, a c. di R. Castagnola,

INTRODUZIONE

al di là di frontiere. In una più complessa prospettiva, si può notare che la letteratura è di per sé stessa una frontiera ed una spedizione alla ricerca di nuove frontiere, un loro spostamento e una loro definizione:

Ogni espressione letteraria, ogni forma è una soglia, una zona sul limitare di innumerevoli elementi, tensioni e movimenti diversi, uno spostamento dei confini semantici e delle strutture sintattiche, un continuo smontaggio e rimontaggio del mondo, delle sue cornici e delle sue immagini, come in un teatro di posa in cui incessantemente si riassettino le scene e le prospettive della realtà. In tale contesto, ogni scrittore, lo sappia e lo voglia o no, è un uomo di frontiera, si muove lungo di essa; disfa, nega e propone valori e significati, articola e disarticola il senso del mondo con un movimento senza sosta che è un continuo slittamento di frontiere¹¹.

Nella raccolta *Varcar frontiere* in cui i saggi ospitati sono tutti dedicati alla riflessione sul concetto di «frontiera», lo studioso Sergio Pautasso sottolinea che:

Essere di frontiera, dal punto di vista letterario identifica una condizione privilegiata per lo scrittore [...] stando su un crinale, si è più esposti al vento e all'eco delle suggestioni che una realtà diversa,

Casagrande, Bellinzona, 2011 (Quaderni di Poesit 4-Collana «Ricerca e formazione»).

¹¹ A. Carmen Cionchin, «“Frontiera” e “letteratura di frontiera” a Trieste», in «Quaderni della Casa Romena» n. 3, 2004, a c. di I. Aurel Pop e C. Luca, Casa Editrice dell'Istituto Culturale, Bucarest, pp. 409-410.

INTRODUZIONE

quella dell'oltre frontiera, può suscitare e quindi operare come un reagente, sia positivo che negativo¹².

Il concetto di «frontiera» non è sentito più come reale nemmeno dagli scrittori emigrati in Svizzera: «[...] Con il passare del tempo, la frontiera, da discriminare fra un prima e un dopo, da luogo di un trauma spesso rimosso, si trasforma in metafora di un percorso di formazione [...]»¹³. Anche nella poesia svizzera di lingua italiana più recente si può osservare come

la percezione tradizionale della frontiera assuma carattere metaforico, cioè sia definitivamente tramontata, e che la realtà svizzero-italiana come microcosmo identitario mostri legami affettivi che richiamano, più che al concetto geo-politico di *finés*, a quello omerico di *nóstos*. Ma in altri ancora non compare neppure questo legame: la dimensione del territorio originario resta del tutto elusa, ci si sente ormai a pieno titolo «cittadini del mondo»¹⁴.

I poeti stessi della Svizzera italiana si percepiscono svincolati da una linea di «frontiera» e dai confini del

¹² S. Pautasso, «La frontiera inesistente», in «Varcare frontiere. Atti del Convegno di Losanna, 11-14 ottobre 2000», a c. di J. J. Marchand, Carrocci, Roma, 2001, p. 23.

¹³ J. J. Marchand, «Frontiera reale e metaforica nelle opere degli emigrati italiani in Svizzera», in «Quaderns d'Italia», n.7, 2002, Università di Losanna, p. 31.

¹⁴ *Di soglia in soglia. Venti nuovi poeti nella Svizzera italiana*, a c. di R. Castagnola e L. Cignetti, Biblioteca Cantonale di Lugano, Edizioni Le Ricerche, Losone, 2008, pp. 11-27.

INTRODUZIONE

proprio territorio, compreso Antonio Rossi, il quale afferma che «la produzione letteraria svizzera italiana si iscrive in una geografia culturale non solo svizzera, ma più complessa e variabile che dipende dagli studi svolti, dalle relazioni e dai soggiorni»¹⁵. Significativa, in questo senso, è la sua consapevolezza della differenza tra il territorio «reale», geografico- politico, sempre circoscritto, e quello «poetico», che è invece mutevole, aperto e sfuggente:

i modi di porsi nei confronti del territorio sono ovviamente molteplici e mutevoli. Non di rado tuttavia il territorio viene visto non per quello che è veramente, ma per quello che si vorrebbe che fosse. Esso diviene così un luogo idealizzato, idillico, mitizzato. Altre volte insorge in chi scrive un desiderio di rimozione, soprattutto nei confronti di luoghi strettamente connessi alle proprie vicende private. Una volta approfondito, una volta messo a fuoco un elemento del territorio, astrae per così dire dal territorio stesso ¹⁶.

È chiaro che un autore come Antonio Rossi che scrive in italiano, appartenga alla letteratura di lingua italiana,

¹⁵ «Dalle *Riconsezioni* alle lacerazioni di *Glyphè*. Indagine creativa fra parola e immagine. A colloquio col poeta ticinese Antonio Rossi» in «Giornale del Popolo», 8/06/1989.

¹⁶ A. Rossi, «Paragrafi sul territorio», in «Varcare frontiere. Atti del Convegno di Losanna 11-14 ottobre 2000», a c. di J. J. Marchand, Carrocci, Roma, 2001, p. 227.

INTRODUZIONE

tuttavia la sua poesia risponde ad un modello cosmopolitico per quei tratti tematici ricorrenti di sradicamento, frantumazione, riduzione dell'io, ricerca dell'essenzialità. Considerando anche che l'influenza della cultura italiana si affianca a quelle altrettanto significative della letteratura svizzero-tedesca, tedesca e francese, la dimensione della sua poesia è europea (cfr. più avanti il profilo bio-bibliografico). Vi sono, infatti, tratti legati alla cultura e al territorio svizzero presenti nell'opera di Rossi, come ad esempio l'allusione a certi luoghi, la linea d'influenza verso la poesia svizzero-tedesca, in particolare i puntuali e ben riconoscibili tasselli del maestro Robert Walser e i punti di riferimento universitari e intellettuali. Si aggiunga, inoltre, l'apertura verso le lingue e le letterature francese e tedesca, stimolata anche dalla fisionomia politica e culturale della Svizzera, stato plurilingue in cui il variegato spazio culturale e linguistico è sinonimo di straordinaria ricchezza e diversità, riproducendo «in una piccola nazione una sorta di ideale microcosmo europeo»¹⁷, come ha già sottolineato un altro poeta svizzero di rilievo, Fabio Pusterla.

L'interesse da me rivolto a Rossi è dovuto, quindi, a questa sua linea di ricerca espressiva che lo inserisce a pieno titolo non solo nell'ampio panorama italiano, ma in

¹⁷ F. Pusterla, «La situazione culturale svizzera», in «Hesperos. Annuario di poesia e letteratura», Anno II, n.2, 2001, p. 15.

INTRODUZIONE

quello più vasto europeo. Colpisce, infatti, la tipicità di Rossi, la sua «indipendenza» dai modelli della poesia contemporanea, che ne fa dunque un autore di rilievo e degno di attenzione, anche se finora non sufficientemente valorizzato.

Il suo stile preciso e allo stesso tempo carico di «allusività», la vitalità ritmica ed espressiva del linguaggio in cui si manifesta la soggettività poetica, ottengono risultati molto originali, non manieristici e molto interessanti dal punto di vista filologico. Lo spazio poetico vuole risaltare per novità rispetto alla banalizzazione e all'appiattimento linguistico e ideologico. Rossi offre un modello di poesia come ricerca, fuori dai luoghi comuni, sul linguaggio, sulla realtà e sul sé, sulla scia della migliore poesia contemporanea italiana ed europea. Nell'opera di Rossi si riconoscono, infatti, «alcuni tratti che potrebbero essere espressione di quella crisi e di quella ricerca di identità che segnano oggi il destino di ognuno e non certo soltanto di chi nasce e vive nelle terre di confine»¹⁸, anche se è pur vero, come sostiene il critico Gilberto Isella, che la collocazione sulla frontiera stimoli una certa «inquietudine»¹⁹ e precarietà o porti a relativizzare

¹⁸ A. Carmen Cionchin, «“Frontiera” e “letteratura di frontiera” a Trieste», in «Quaderni della Casa Romena», n. 3, 2004, a c. di I. Aurel Pop e C. Luca, Casa Editrice dell'Istituto Culturale, Bucarest, p. 409.

¹⁹ G. Isella, «Situazione della poesia svizzero-italiana contemporanea», in «Profili letterari», 1991. Isella afferma: «Se è vero che ogni scrittore registra nella propria opera, anche in maniera solo parzialmente consapevole, un

INTRODUZIONE

maggiormente lo spazio e il tempo, sviluppando maggiore tensione verso l'altrove²⁰.

In *Ricognizioni*, la prima raccolta poetica, i «confini» che vengono esplorati con particolare insistenza dal poeta sono quelli che si pongono tra il soggetto e gli altri, tra l'essere e lo svanire, tra il noto e l'ignoto.

Come dimostrano le analisi testuali qui proposte, si osserva, infatti, una continua oscillazione semantica e metaforica, tuttavia in senso prevalentemente «razionale»: l'avverbio «qui» ha la funzione di ribadire, talvolta anche in modo ironico, la dimensione terrena e limitata dell'esperienza e del luogo²¹, ma si pone allo stesso tempo in dialettica con la dimensione opposta. Il «di là», però, sembra non celare nulla di diverso dal «qui» e riporta quasi sempre ad una dimensione di comune quotidianità²², poiché il razionalismo e l'empirismo non consentono a Rossi di illudersi che vi siano facili vie di fuga. Invece di abbandonarsi a consolazioni sull'al «di là» e sull' «altrove»,

frammento del mondo che l'attornia, questo non può non verificarsi anche alle nostre altitudini [...].

²⁰ G. Meyer Sabino, «Scrittori allo specchio. Trent'anni di testimonianze letterarie italiane in Svizzera: un approccio sociologico», in «Altreitalie» n.15, 2004, p. 56.

²¹ Si rimanda ai versi in *Ricognizioni*: «*Qui* si può ancora portare i bambini, dicono[...] / Si è vero *qui* è splendido. Sembra quasi di non essere in città», *Febbraio*; «Dev'essere uno *di qui* questo signore», *Giorni fa*; «*qui* la gente si apposta per tempo sul belvedere», *Fuochi d'artificio*; «che bello dev'essere venire *qui* il sabato [...]», *Orti fuori città*.

²² Si rimanda ancora ai versi di *Ricognizioni*: («la gente si affretta verso casa o *altrove* [...]», «*di qua* dall'albergo o verso la fascia ondulata» [...], «segnali *di là* dalla sponda [...]», «*di qua* il cortile, *di là* radici e vetri» [...], «*al di là* degli empori [...]», «*al di qua* della linea territoriale il vago incresparsi delle onde [...]», «*oltrepassa* il pertugio dei doppi vetri [...]).

INTRODUZIONE

il poeta preferisce talvolta presentare una situazione di staticità («*da nemmeno mostrare se e di quanto si sposti, non oltre i recinti*»). La ricerca dell'«al di là» non è però mai inibita, ma è compiuta con «circospezione»²³ e cautela: c'è sempre una tensione ad avvicinarsi e superare il confine (cfr più avanti analisi testuale de *Lo spartiacque*), ma ciò che si profila oltre è qualcosa di indistinto e confuso. Il «qui» e il «là» si confondono, producendo un singolare straniamento e confusione delle sfere «vicino» e «lontano». La voce della vicina, che appare «lontana» e viene da «chissà dove», indica in tale ossimoro lo sfalsamento delle due dimensioni, come a significare che anche ciò che in apparenza è vicino e familiare, può apparire talvolta estraneo e distante alla sensibilità del soggetto. Lo spazio e i confini si confondono anche in *Rocchette e la funicolare*, una lirica fondamentale per introdurci nell'universo poetico di Rossi, perché in essa si fondono realmente e metaforicamente due spazi diversi (Italia, Svizzera) e perché si accenna al territorio conosciuto come qualcosa di lontano, che inganna ed è illusione.

Leggendo Antonio Rossi si prende però soprattutto coscienza, come evidenziato nelle analisi delle due raccolte *Diafonie* e *Sesterno* (cfr. capitoli V e VI), che lo spazio vitale è per sua essenza discontinuo, continuamente fratturato,

²³ A. Rossi, *Riconizioni*, Casagrande, Bellinzona, 2001: cfr. la poesia *Terriaccio*: «[...]ma rametti incrostati e sparsi / o intrecciati fra schegge di laterizi / suggerivano *circospezione* [...]», p. 13.

INTRODUZIONE

segnato da limiti e confini sia naturali che umani e convenzionali. Una delle immagini ricorrenti nella ispirazione poetica di Rossi è quella del muro (*Nella superficie inclinata, Una mente volgerla dove?*) o del lago. Anche quest'ultimo diviene metafora di uno spazio chiuso, circoscritto, che determina naturalmente confine, ma che si pone anche come stimolo per un passaggio metaforico ad un'altra sponda ed allo stesso tempo rappresenta nella sua circolarità anche l'annullamento del confine stesso e la coincidenza degli opposti. Si ha, infatti, anche l'impressione che tali contrapposizioni tra «al di là» e «al di qua» siano fittizie poiché non c'è reale diversità tra le due dimensioni, ma l'altrove potrebbe coincidere con il qui.

Significative a questo proposito le riflessioni di Jean Jacques Marchand che afferma che:

[...] la frontiera simboleggia sempre più nelle opere poetiche un ostacolo interno che l'io varca grazie all'atto della poesia o contro cui si urta disperatamente, come in una cella angusta [...] ²⁴.

[...] la frontiera nella sua funzione simbolica può anche rappresentare una protezione desiderata, una difesa della sfera privata, una separazione tra l'interiorità con il suo mondo costruito

²⁴ J. J. Marchand, *Varcar frontiere. La frontiera da realtà a metafora nella poesia di area lombarda del secondo Novecento*, Carrocci, Roma, 2001, p. 14.

INTRODUZIONE

e l'esteriorità concepita come uno spazio sterminato che potrebbe privarci della nostra identità²⁵.

C'è nella prima raccolta di Rossi un gioco speculare continuo delle due dimensioni «al di là» e «al di qua», che sottende forse, sotto l'ironia, anche una insopprimibile tensione e ricerca verso un luogo altro, autentico. In *Diafonie* e *Sesterno* l'intersezione complessa di spazi diversi, superfici, forme, colori, campi, ondulazioni, diffrazioni, sembra essere un tentativo di ricercare un autentico luogo d'origine delle cose. «Dove» è l'*incipit* di alcune poesie, ma in realtà non si può localizzare nessun luogo perché tali spazi sono anche metafora dello smarrimento del soggetto:

[...] luoghi che non parlano affatto del Soggetto, ma in cui, piuttosto, il Soggetto cerca di vedersi o da cui cerca di trarre un'immagine di sé, ma in cui in ultima istanza il Soggetto si riconosce nelle forme della non-appartenenza²⁶.

La mente si sforza di superare i confini tramite la sua attività di indagine, ma alla fine anch'essa finisce per

²⁵ J. J. Marchand, «Frontiera reale e frontiera metaforica nelle opere degli emigrati italiani in Svizzera», in «Quaderni d'Italia», n. 2, 2007, Università di Losanna, pp. 39-40.

²⁶ A. Rossi, *Diafonie*, prefazione a c. di S. Agosti, Scheiwiller, Milano, 1995, p. 13, poi S. Agosti, «“Gli oggetti semantici” di Antonio Rossi», in *Poesia italiana contemporanea*, Bompiani, Milano, 1995, pp. 181-185.

INTRODUZIONE

diventare una barriera a causa del modo di leggere, suddividere e categorizzare la realtà.

Nei testi delle ultime due raccolte vengono eliminati i confini tra gli oggetti stessi grazie all'eterogeneità dei campi semantici. Solo lo spazio poetico-linguistico rende possibile il prodigioso passaggio, senza soluzione di continuità, da un oggetto all'altro, con accostamenti di forme, ambiti, prospettive, azioni e sensazioni diversissime (si rimanda alle analisi testuali ai capitoli successivi).

Per mettere a fuoco queste caratteristiche è stata fondamentale l'analisi testuale dalle tre raccolte poetiche *Ricognizioni*, *Diafonie* e *Sesterno*, ma anche tutta una serie di documenti extraletterari (lettere, interviste, prove di autocommento, come quella apparsa nel volume *Finestre sulla Svizzera*²⁷, e i contributi critici generali inerenti alla poesia e letteratura della Svizzera Italiana) che mi hanno condotto a comprendere la singolarità del poeta, che appare una “voce fuori dal coro” poiché la sua produzione non è assimilabile né agli scrittori della Svizzera italiana né a quelli italiani.

La bibliografia sulla letteratura della Svizzera italiana mi ha però permesso di focalizzare sulla questione del rapporto degli intellettuali della Svizzera italiana con la cultura italiana. Una relazione sulla quale gli scrittori si interrogano, compreso Antonio Rossi, riconoscendo il

²⁷ *Finestre sulla Svizzera*, a cura di R. Castagnola, Casagrande, Bellinzona, 2011 (Quaderni di Poesit 4-Collana «Ricerca e formazione»).

INTRODUZIONE

legame e l'influenza per via della lingua, coscienti del fatto di non essere valorizzati dal canone italiano, ma allo stesso tempo consapevoli della propria identità e del proprio operare su un territorio aperto a molteplici venti di cultura:

La Svizzera dal punto di vista culturale spera negli scambi tra civiltà diverse, nel suo attingere a serbatoi che le sono vicini, senza per questo perdere la sua identità. La periferia e il centro sono concetti sempre relativi, sia perché la Svizzera è via delle genti, scambio, sia perché c'è globalizzazione nell'epoca in cui viviamo e non hanno molto senso le nette delimitazioni storico-geografico-culturali, e ciò non tanto per la dimensione planetaria delle attuali esperienze estetiche, quanto piuttosto per la loro grande fluidità²⁸.

Giovanni Orelli, scrittore e critico della Svizzera italiana, utilizza -per caratterizzare il problema della letteratura nella Svizzera italiana- una frase di Montale, il quale aveva affermato: «per fortuna o per disgrazia, l'Italia non ha una Parigi e forse per questo voi ticinesi non vi sentite parenti poveri nei riguardi degli altri scrittori italiani». Visto che in Italia non c'è un «centro» dal punto di vista culturale, cade il concetto di «confine» e di «periferia» e, per tale motivo, anche la letteratura di lingua italiana in Svizzera ha dignità e diritto di essere equiparata

²⁸ A. Maugeri, U. Canonica, *Poeti e poesie della Svizzera italiana*, a c. di Associazione Cultura Popolare Edizioni Balerna, Como, 1983, p. 5.

INTRODUZIONE

alla letteratura prodotta in Italia. La poesia contemporanea svizzera dopo Giorgio Orelli, del tutto sprovvincializzata, si configura come «una moderna poetica dello straniamento esistenziale dagli orizzonti tematici e stilistici molto più vasti»²⁹ di quelli del suo territorio. Come tutte le scritture considerate di frontiera (è il caso ad esempio del Friuli Venezia Giulia)

si tratta di mondi culturali emarginati per mere ragioni storiche o politiche e che hanno tuttavia rivelato una loro singolare vitalità ed espresso autori di rispettabilissimo significato [...] La creatività di questi scrittori si nutre, in modo essenziale, dalla duplice esperienza formativa o sguardo ambivalente che deriva proprio dal loro operare sulle frontiere³⁰.

Per il caso italiano vengono in mente autori come Italo Svevo o Umberto Saba che, sebbene rimasti in disparte e poco apprezzati dalla cultura ufficiale, hanno fatto udire, proprio dal confine più orientale del territorio italiano, le loro importantissime voci.

Tuttavia emerge dalla bibliografia critica che la posizione dei poeti della Svizzera italiana è diversa da

²⁹ «Strategie dell'immaginario. Poesia e prosa di fine novecento in Svizzera», in C. Bonini, R. Schürch, *Voci e accordi: cento autori svizzeri dell'Ottocento e Novecento*, Armando Dadò Editore, Locarno, 2003, p. 373.

³⁰ M. Buogo, «La Svizzera italiana», in «L'Aura italiana. Culture e letteratura d'oltrefrontiera, frontiera e minoranze», 2 voll., Il Veltro, Roma, Anno XXXIX, n.3-4, 4-5, maggio-dicembre 1995, pp. 16-17.

INTRODUZIONE

quella dei poeti di una qualsiasi provincia italiana proprio per la particolarità plurilinguistica del tessuto svizzero. Lo stesso Giorgio Orelli, riconosciuto dalla critica ufficiale entro la «linea lombarda», in realtà, attraverso gli inserimenti di espressioni in tedesco, simboleggia la compresenza delle due culture svizzero-italiana e svizzero-tedesca. Anche per lo stesso Rossi, ad esempio, proprio l'appartenenza al territorio svizzero lo preserva dagli estremismi letterari della neo avanguardia italiana degli anni settanta e lo indirizza verso una propria individualissima e diversa sperimentazione, (cfr. capitolo II sulla poetica) rigorosa dal punto di vista strutturale, che mira all'essenzialità, mettendo in evidenza il valore assoluto del linguaggio poetico come lingua fuori dall'ordinario, che possiede significanti, cadenze e ritmi specifici, ma aderisce sempre alle cose e al vissuto.

Pur tenendo conto, quindi, di questi e di altri aspetti specifici legati al territorio della Svizzera italiana, quali, ad esempio, la difficoltà di questi poeti ad affermarsi non solo in Italia, ma anche in Svizzera dove prevalgono il tedesco e il francese rispetto all'italiano³¹, si è tuttavia analizzata l'opera di Rossi senza «pregiudizi» o «preconcetti» legati al territorio. Nel capitolo II di questa

³¹ Nell'articolo, pubblicato sul «Corriere del Ticino» del 10/05/2006, intitolato «Lingua e cultura italiana *Quale spazio in Svizzera?*», i tre poeti Antonio Rossi, Fabio Pusterla e Alberto Nessi riflettono sullo spazio sempre più limitato che viene dato alla cultura e lingua italiana in Svizzera durante le manifestazioni letterarie nazionali.

INTRODUZIONE

monografia ho messo in evidenza i tratti originali tematici e stilistici del codice poetico di Rossi, partendo anche da un confronto con alcuni autori o correnti italiane contemporanee (in particolare la linea «lombarda», per la vicinanza territoriale e culturale al Canton Ticino, e la Neoavanguardia). Tali raffronti hanno però condotto a far emergere essenzialmente la forza testuale autonoma con cui si impongono i componimenti di Rossi, i quali ritagliano un proprio «particolare» spazio difficilmente assimilabile a quello di autori o correnti note nel panorama poetico contemporaneo italiano o svizzero. Nel capitolo III i colloqui con il poeta dimostrano a livello teorico la sua volontà di percorrere una propria direzione di ricerca, avendo il coraggio di lavorare sul linguaggio a trecentosessanta gradi in tutta la sua complessità. Infatti, la procedura linguistica, sempre tesa a continui urti fonici, lessicali, ritmici e tematici, in quell' «imprevedibile intersecarsi di suoni, timbri, ritmi, epiteti, legami che affiorano, si precisano, scompaiono, tornano sotto mutata specie»³², è la sola in grado di rimuovere, secondo Rossi, lo stereotipo connesso a procedure mimetiche:

[...] Il peso della tradizione letteraria è tale che spesso, ancora prima di iniziare a osservare (o immaginare), l'attenzione è come indirizzata da occulte forze verso taluni aspetti a discapito di altri:

³² A. Rossi, *Leggere il territorio*, in «Quarto», n. 18, ottobre 2003, p. 28.

INTRODUZIONE

l'azione di questo sguardo coatto produce una fisionomia testuale spesso contrassegnata da immagini precostituite³³.

I capitoli successivi IV,V,VI sono dedicati all'analisi dei testi delle singole raccolte poetiche, cioè *Ricognizioni*, *Diafonie* e *Sesterno*, mettendo in evidenza, in particolare nelle ultime due, l'originalità del ritmo e della struttura metrica quale segni di un linguaggio poetico «nuovo» maturato grazie ad uno scavo, ad una ricerca introspettiva sulla parola che le restituisce essenzialità, ma che, allo stesso tempo, mantiene il mistero della sua formazione e del contatto con la realtà, quel «nulla d'inesauribile segreto», come recita la nota poesia *Il porto sepolto* di Giuseppe Ungaretti.

Partendo dal presupposto che «un testo poetico è un insieme costituito di cellule, nervature, intelaiature, fibre, tessuti, pori, connessioni, e disgiunzioni»³⁴, i componimenti sono stati affrontati innanzitutto tramite l'approccio linguistico, considerando cioè il testo poetico come «un modello o un sistema di strutture o livelli intrecciati»³⁵ (tematico, morfosintattico, ritmico-fonico, stilistico- retorico e linguistico-lessicale) al fine di poterne cogliere innanzitutto la polisemia e di poter afferrare la

³³ *Ibidem*.

³⁴ A. Rossi, «Note su Sesterno», in *Poeti allo specchio*, a c. di R. Castagnola, M. Praloran, Casagrande, Bellinzona, 2008, p. 55.

³⁵ A. Marchese, *L'officina della poesia. Principi di poetica*, Mondadori, Milano, 1985, p. 62.

INTRODUZIONE

continua “contrastività” degli elementi, che veicola l’originalità e la ricchezza stilistica di questi testi.

Tuttavia nella consapevolezza che un testo poetico non sia una forma «chiusa», interpretabile solo con una lettura esclusivamente «interna e linguistica», ho cercato anche di «uscire» da esso, individuando, in prospettiva intertestuale, rimandi alle altre poesie delle raccolte ed individuando agganci sul piano tematico, stilistico o metrico con correnti letterarie, poetiche o artistiche moderne o contemporanee (in particolare Crepuscolarismo, Espressionismo, Futurismo, il Cubismo, Linea lombarda, Neo-avanguardia) o singoli autori a cui il poeta è assimilabile o contrapponibile, partendo innanzitutto dalla relazione con il poeta prediletto, Robert Walser, di cui si colgono alcune affinità tematiche in *Ricognizioni*, in particolare nel distacco ironico e nell’attitudine osservativa.

Per quanto riguarda la prospettiva extra-testuale relativa ai «codici di riferimento» di vario tipo (culturali, storico-sociali, antropologici, archetipici, ecc.) sottostanti ad ogni testo letterario, ho individuato nelle poesie alcuni riflessi tematici o stilistici in chiave di critica alla società contemporanea. Guardando poi, nell’insieme, alle tre raccolte, esse appaiono profondamente interdipendenti e interconnesse, quali parti di un unico ed indivisibile libro poetico in cui l’autore compie un percorso attraverso i

INTRODUZIONE

drammi e le lacerazioni della contemporaneità: *Ricognizioni* ruota attorno alla frammentazione e precarietà, *Diafonie* parla della disarmonia e del caos della realtà, mentre *Sesterno* riprende tutti questi temi, e in più evoca la cancellazione intesa come premessa e avvio al ripristino dell'ordine. Sicuramente il comune denominatore alle tre raccolte, a livello tematico, è una realtà frammentata, disarmonica, aggrovigliata, la propensione per il marginale e la tensione a superare il limite convenzionale dello sguardo, ripensando in maniera nuova il legame tra ciò che si osserva e ciò che si pensa (cfr. saggio in appendice). Vi sono corrispondenze tra le raccolte (cfr. analisi) anche a livello ritmico, lessicale e metrico. La ricerca di essenzialità e il distacco deciso dalle forme della lirica tradizionale sono il filo conduttore delle tre raccolte, che riflettono, quindi, in modo globale la multiformità e la complessità di una percezione esistenziale e poetica.

L'analisi dei testi è stata condotta seguendo un criterio di successione lineare, cioè rispettando l'ordine «naturale» di comparsa dei testi, stabilito dal poeta all'interno di ciascuna sezione della raccolta, poiché tale disposizione macrotestuale ha un significato e valore intrinseco evidenziato dallo stesso Rossi: se in *Ricognizioni* i testi poetici vengono disposti in modo cronologico³⁶, in *Diafonie* e *Sesterno*, l'ordine di successione dei testi, oltre ad

³⁶ A. Rossi, *Ricognizioni*, Casagrande, Bellinzona, 2001, p. 107.

INTRODUZIONE

essere frutto di una studiata costruzione³⁷, conduce ad un percorso di senso. Infatti, in *Diafonie*, come anche in *Sesterno*, i titoli non vengono assegnati ai componimenti, bensì solo alle sezioni dalle quali emanano tappe di senso di un percorso conoscitivo drammatico attraverso la disarmonia e il caos. La prima sezione di *Diafonie* intitolata *Glutinosa* ci presenta, infatti, la realtà come un «impasto coloso» di elementi eterogenei, la seconda e la terza, *Lobi* e *Fracto strato*, accentuano ed esasperano la visione della frammentazione, la quarta *Seppure in ambiente solido* riafferma la confusione anche in contesti immaginati «sicuri» e «saldi». *Confondersi o involarsi* è il titolo significativo dell'ultima sezione; la raccolta si conclude quindi con una visione di assorbimento del soggetto stesso nel caos e al contempo con desiderio di fuga e scomparsa.

Anche per la prima sezione della raccolta, cioè *Svuotata ogni abitazione*, possiamo fare osservazioni di tipo macrotestuale: vi è, infatti, un tentativo di uscire dal caos e riconquistare la propria identità, a partire da una cancellazione. A livello stilistico, ciò significa rendere essenziale il linguaggio poetico. Il percorso, che si articola

³⁷ Indizi di una costruzione macrotestuale si evincono dalle osservazioni dello stesso autore, contenute in *Poeti allo specchio*, op. cit., p. 49. Rossi afferma che si è trattato di «un vero e proprio lavoro di “scrittura”, una “scrittura” che consiste nella costruzione di una struttura complessiva, nella ricerca di collegamenti di ordine tematico, fono-morfologico, stilistico e così via».

INTRODUZIONE

nelle successive sezioni di *Sesterno*, accentua però in modo più radicale le contraddizioni e lo scompiglio della realtà, come dimostrano i titoli ossimorici delle sezioni III e IV *Lusinghe o dissuasioni* e *Onice insonne*, fino a giungere nuovamente nell'ultima sezione *Spaiati enti* ad una percezione della divisione e frammentazione del reale; il componimento finale *Spiattano versetti*, sotto la metafora della modulazione unica e del singolare accento melodico di ciascuna nota musicale che fugge per proprio conto, condensa la frammentarietà e l'aleatorietà del reale: «*una scheggia soltanto di un intento / queste seguirà vocalizzandoe / collide insolve / dilegua sgrada [...]*». Il riferimento al ritmo delle note musicali quale espressione di elementi contrastanti della realtà, era del resto presente in altri componimenti in cui la materia fonica è espressione di urto.

Da *Ricognizioni* a *Sesterno* si snoda l'evoluzione poetica di Rossi. Ciò che emerge dalle analisi è il grande scarto stilistico tra la prima raccolta *Ricognizioni* e le due successive, cioè *Diafonie* e *Sesterno* che, invece, sono più ravvicinabili. *Ricognizioni* ha un impianto narrativo-descrittivo-ironico: si tratta, a livello tematico, di compiere, come suggerisce il titolo *Ricognizioni*, esplorazioni-indagini sulla realtà. I componimenti sono frammenti di vita quotidiana, eventi al limite della marginalità, espressi in uno stile colloquiale, prosaico e quindi di facile immedesimazione per il lettore. I luoghi,

INTRODUZIONE

gli oggetti e i soggetti dei componimenti appartengono alla normalissima sfera del quotidiano oltre il quale non vi è nulla. Gli stralci di banali conversazioni e i prelievi dal lessico medio-basso mostrano l'inautenticità e la superficialità della comunicazione informale di tutti i giorni. Lo sguardo, vero protagonista della raccolta, resta «rasoterra»: non ci sono possibilità di andare al di là del confine della quotidiana apparenza, come dimostra lo «spartiacque» della poesia omonima, simbolo del confine, non solo territoriale, ma anche metafisico, che si intravede solo «per tratti discontinui o per indizi», ma alla fine non appare e nega ogni speranza di «varco», ogni possibilità di «miracolo» inteso in senso montaliano, che spezzi, seppure per un istante, la catena degli eventi.

Anche nel componimento *Il lago di Como in procinto di fuoriuscire*, vi è un tentativo di varcare il confine, inteso anche in questo caso non solo in senso territoriale, ma immediatamente il presagio di una catastrofe naturale respinge nuovamente il poeta nel proprio confine di territorio, annullando l'attraversamento: «noi capimmo che il Lario era in procinto di fuoriuscire / e che una seria inondazione minacciava Piazza Cavour [...] indi facemmo senz'altro strada/verso il valico di Ponte Chiasso».

Lo stesso Rossi dichiara che l'insieme della raccolta ha subito l'influsso del racconto breve *La passeggiata* e delle poesie di Robert Walser, da lui peraltro tradotte ed

INTRODUZIONE

introdotte³⁸. In particolare walseriano è l'atteggiamento ironico e lo sguardo «nomade» che si sposta continuamente alla ricerca di verità. Come Walser, anche Rossi trova solo frammentazione, tedio e solitudine. Il motivo walseriano del «passeggiare», che non è altro che un portare sempre con sé l'inquietudine e riscoprire il vuoto, (*Com'è spettrale la mia vita/ nell'affondare e risalire / Sempre mi vedo far cenni a me stesso/ e a me stesso fuggire [...]* *Sono destinato a vagare / in spazi dimenticati*³⁹) si trasforma in Rossi nella «passeggiata caotica» in cui si mescolano frammenti insensati (*pioveva, ingorghi, il Giro ciclistico, maglie imbrattate*) oppure nella ricerca vana di eludere la consuetudine («*Perché non allungare la strada un po' / e ritornare a casa dalla parte dei giardini?*»). Sicuramente la drammatica collocazione del soggetto che resta «in disparte», e l'attitudine di osservazione che rivela le contraddizioni e la precarietà del reale, è comune sia a Walser che a Rossi. La realtà di *Ricognizioni* si configura, infatti, come una realtà spettrale caratterizzata da fugaci apparizioni di cose e persone. L'immagine del lago, quale specchio chiuso, immobile, solitario, presente simmetricamente in tutte le quattro sezioni, rinforza la dimensione spettrale, al pari della nebbia, simbolo di offuscamento esistenziale, e della neve, simbolo di straniamento ed irrealtà proprio come nello stesso Walser.

³⁸ R. Walser, *Poesie*, a c. di A. Rossi, Casagrande, Bellinzona, 2000.

³⁹ *Ivi*, p. 67.

INTRODUZIONE

L'osservazione della realtà procede per frammenti; la figura retorica principale, come esemplifica il centrale componimento *Giochi nella nebbia*, è la metonimia. La raccolta *Ricognizioni*, apertasi con l'allusione in *Terriccio* al dissesto caotico della società contemporanea, si chiude simmetricamente, ne *Il lago a Campione d'Italia*, con l'amara ironia contro il materialismo, l'ossessiva ricerca di ricchezza e la condanna del predominio dell'avere rispetto all'essere: «*nonché per la schiera di autovetture / variamente contrassegnate che si specchiano / nelle acque e specchiano in sé / fattorini in livrea e cani di pregio / e per altre risorse piacevoli e nascoste*».

In *Ricognizioni* è evidente anche qualche affinità tematica con alcuni poeti della «Linea lombarda», come Luciano Erba⁴⁰ e Giampiero Neri con i quali Rossi condivide lo sguardo lenticolare e l'interesse per le realtà microscopiche nonché il legame tra ironia e realtà quotidiana.

Diafonie ed ancor più *Sesterno* segnano invece una svolta radicale nello stile e nel linguaggio (accostabile in parte alle esperienze poetiche delle neo-avanguardia, in particolare ad Antonio Porta e al «lombardo» più sperimentale, Bartolo Cattafi) anticipata già in *Ricognizioni* da alcune poesie più brevi e scandite ritmicamente come *Movimenti di*

⁴⁰ Cfr. più avanti il capitolo 4 su *Ricognizioni*. In particolare la raccolta di Luciano Erba, *Il prato più verde* (1977), ha esercitato su Rossi una certa influenza, come lui stesso ha osservato durante il colloquio del 30/11/2011.

INTRODUZIONE

gru e *Manovratori nella notte*, che contengono in germe la violenza dei movimenti meccanici insensati e delle «torsioni» del reale che verranno sviluppati nelle due successive raccolte.

L'elemento di separazione tra la prima raccolta e le due successive consiste nel fatto che il linguaggio poetico viene come «assolutizzato», sfruttandone le potenzialità autonome e specifiche di ritmo, autoreferenzialità e libertà rispetto agli stereotipi della poesia lirica tradizionale. Infatti, le difficoltà interpretative sono aumentate nella seconda e terza raccolta e sono dovute al fatto che alla tendenza ad una maggiore precisione, corrisponde un aumento dell'allusività. In queste ultime due raccolte, perciò, i testi diventano più impenetrabili poiché non è riconoscibile un contesto referenziale se non dentro l'intreccio stesso dei segni linguistici. La ricezione da parte del lettore viene effettuata in via prioritaria dal linguaggio, strumento fondamentale per l'indagine della realtà che viene percepita in modo più drammatico rispetto alla prima raccolta. Queste due raccolte riflettono in maniera più compiuta, anche nel tessuto linguistico, la frammentazione, il senso di precarietà e il disorientamento provocato dall'esistenza contemporanea, temi già presenti anche nella prima raccolta in poesie come *Terriccio*, *Alba*, *Primavera*, *Le canoe capovolte e la maschera*, *Rimozione di polline*, *Giochi nella nebbia*. In *Diafonie e Sesterno* le immagini di

INTRODUZIONE

frammentazione (anche sul piano metrico e sintattico) e le visioni di ingombro caotico di oggetti o di parti di essi, invadono i testi; basta leggere, per esempio, *Supponibili le quadrettature*, in *Diafonie* ed *Estremo quasi o Prevale l'angolare*, in *Sesterno*. In entrambe le raccolte la funzione del significante è talmente preminente ed autonoma nel rappresentare il caos dell'esistenza e della contemporaneità che la resa ottimale dei testi sarebbe la recita.

Non a caso la lettura (musicata in modo molto essenziale dallo svizzero Francesco Hoch) della poesia *Usualmente o con foga*, da parte dello stesso Rossi, ha valorizzato ancor di più il gioco di contrasti fonici e ritmici che emana dal testo. Infatti, la componente ritmica e fonica “contrastiva”, che rinvia alla conflittualità e contraddittorietà del reale, è fondamentale sia in *Diafonie*, titolo che significa appunto «discordanze», sia in *Sesterno* dove il ritmo delle composizioni si modula come quello dei recitativi, «Sprechgesang», tipici della musica contemporanea.

Anche l'analisi della posizione dell'*io-soggetto* all'interno di ciascuna delle raccolte chiarisce il percorso poetico di Rossi. In *Ricognizioni* è rintracciabile, in qualche occorrenza, un «io» esplicito o sottinteso che esprime un soggetto in osservazione, ma sempre in dubbio, disorientato o talvolta ironicamente abbassato nel quotidiano, mentre compie azioni banali quali salutare,

INTRODUZIONE

fare acquisti insignificanti o sistemare fiori e piante nel giardino. In *Diafonie* e *Sesterno*, l'*io-soggetto* non risulta più individuabile e pare essersi azzerato come in un documento «scientificamente» oggettivo: spia è la frequenza delle forme indefinite e impersonali dei verbi disseminate nei testi, come ad esempio «può accadere», «sembra», «si constata», «di cui si dirà», «si considera», «credere che», «notare», «è utile» o espressioni da trattazione scientifica come «ipso facto». Significativa è a questo proposito la poesia *Un tappeto accoglie* in cui gli stati d'animo personali del poeta sono riflessi soltanto attraverso l'«oggetto ricettore», ovvero il tappeto («un tappeto accoglie / ipotesi, negazioni, affanni [...]») o la poesia *Una parete può essere* in cui è solo attraverso l'oggetto, ovvero la parete, che si scorge un esile riverbero di operazioni cognitive, in particolare negli aggettivi «supponibili» e «memorizzata».

Il soggetto, insomma, appare completamente calato nel flusso di azioni o di oggetti e di esso rimane solo una «effigie» come nella poesia *Calibra fissa*. Una tale tendenza «impersonale», messa in evidenza nelle analisi delle singole poesie di *Diafonie* e *Sesterno*, rivela l'attitudine a «fissare» direttamente la realtà «dall'interno» per sondarla con maggiore intensità, eliminando la distanza tra essa e l'io, cioè tramite un'attitudine conoscitiva opposta a quella presente in *Ricognizioni*, in cui il soggetto rimaneva un

INTRODUZIONE

osservatore esterno. In *Diafonie* e *Sesterno* la prospettiva dello sguardo è cambiata: esso è dall'interno, penetrato crudamente nelle cose e perciò il soggetto poetico risulta visibile solo dentro il linguaggio. Era quindi fondamentale approfondire nelle analisi delle ultime due raccolte, l'aspetto linguistico a vari livelli (lessicale, sintattico, morfologico, ritmico, metrico) per cercare di fotografare ancora meglio il soggetto e la poetica.

In particolare ho notato come caratteristica originale della lingua poetica di Rossi, l'uso di un lessico «antilirico» e «rigoroso» che permea anche la metaforicità e si orienta verso ambiti tecnico-specialistici e scientifici, desueti in poesia (meteorologico, fisico, medico, botanico, ecc.), ma originale è soprattutto l'uso di congiunzioni e disgiunzioni, di particelle ipotetiche in cui è impressa la visione problematica e drammatica del reale come frammentazione insensata, eterogeneità disarmonica e caotica in un alternarsi di possibilità. Anche l'esame della componente sintattica, in particolare nelle ultime due raccolte, si è rivelato importante per comprendere lo «straniamento» che emerge nei testi di Rossi: il periodare è scandito in maniera forte dai nessi sintattici, dai pronomi relativi, dagli avverbi che conferiscono un andamento raziocinante ai testi quasi a voler «concatenare» in modo necessario gli oggetti al loro stato di turbolenza e «scompiglio». La struttura metrica delle raccolte è stata

INTRODUZIONE

altresì oggetto di riflessione ed attenzione in quanto produttrice anch'essa di «straniamento»: le poesie, in *Diafonie* e *Sesterno*, hanno un aspetto strofico «seriale»⁴¹, cioè di un chiuso e squadrato monoblocco di versi, una sorta di «cornice» o «perimetro» esatto, (che racchiude però all'interno il caos dilagante e il trasmutare delle forme) immagine anche dell'omologazione degli oggetti, come accade ad esempio nella cosiddetta *Pop Art*. Nelle poesie di Rossi, il riferimento all'oggetto, infatti, rinvia anche all'«inumano» che caratterizza la nostra società contemporanea sotto diversi aspetti (cfr capitolo su *Diafonie*).

Anche il livello ritmico e fonico è particolarmente significativo nelle ultime due raccolte perché ha valore iconico: i frequenti *enjambements* riproducono la frammentazione del reale e ne mettono in risalto le discordanze, mentre gli urti e la disgregazione continua delle sequenze di suoni e accenti (molto simili ai procedimenti della musica contemporanea) sono immagine del «conflitto» tra gli elementi del reale, ma anche dell'io in cui a livello inconscio si dibattono energie psichiche contraddittorie che sono alla base della solitudine e dell'incomprensione. La concezione della poesia come «sorella della musica» fa anche comprendere

⁴¹ Definizione usata da P.V. Mengaldo a proposito della struttura dei componimenti di Rossi, in AA.VV., *Cento anni di poesia nella Svizzera Italiana*, a cura di G. Bonalumi e P. V. Mengaldo, Dadò, Locarno, 1997, p. 372.

INTRODUZIONE

l'importanza data da Rossi al ritmo: del resto anche a livello tematico la musica compare nelle tre raccolte (*Settima bequadro*, *Crome difformi*, *Spiattano versetti*, *Suonatore di contrabbasso*, *Il dorso sbilanciato*) come immagine di disarmonia, di suoni discordanti e sgradevoli perché mal eseguita.

Un senso di «alienazione» può essere quindi colto nel ritmo, quasi «disumanizzante» nella sua precisa scansione, di alcuni componimenti come *Calibra fissa*, *Supponibili le quadrettature*, *Prevale l'angolare*, *L'incredula*, *la candida*, un ritmo quasi coatto che tematizza la violenza meccanica della realtà nel prevalere cieco degli istinti e dei moti scomposti delle cose, come recita il titolo della II sezione di *Sesterno*, cioè *Impulsiva*. Tale uso del ritmo ricorda molto quello di Antonio Porta, poeta più rappresentativo della neo-avanguardia italiana.

A livello tematico ho sottolineato nei capitoli dedicati all'analisi delle raccolte il percorso dello sguardo che da esterno diventa interno, sempre più «dentro» le cose e ne accentua le sconnessioni. Lo sguardo è il riflesso dell'io errabondo nel paesaggio, in cerca di senso (*Nella superficie inclinata* o *Una mente volgerla dove?*), che però alla fine non trova perché la realtà esterna si rivela ingannevole come testimonia il titolo della III sezione di *Sesterno*, cioè *Lusinghe o dissuasioni*. Del resto quello di Rossi è un mondo

INTRODUZIONE

che appare «fenomenico» e dominato dalla casualità, dalla contingenza ed imprigionato nei limiti di uno spazio.

Le indagini testuali, tramite l'intersezione di questi vari livelli, hanno confermato l'unicità della poesia di Rossi, non inquadrabile nella corrente «oggettuale» innanzitutto perché all'aumentare della precisione e della «scientificità» del lessico, corrisponde paradossalmente una maggiore rarefazione del reale. Gli oggetti, infatti, diventano più indeterminati e restano di essi soltanto profili, forme, qualità molteplici ed enigmatici valori semantici. Tuttavia ciò che emerge nelle ultime due raccolte è la materia che «pulsava» per le vibrazioni ritmiche e lessicali, per l'incalzare di verbi e aggettivi in cui si sovrappongono, in modo ondulatorio, immagini, forme, impressioni, movimenti contrastanti, gesti, contatti e frammenti umani. Alla base vi è la crisi «contemporanea» di

un io perplesso e poco atrofico, bersaglio di messaggi, verbali e non provenienti da altri comprimari umani e animali, o addirittura promananti dalle cose: queste ultime nel loro brusio di forme fluenti oppure nell'enigmaticità di oggetti duri o vuoti, pertinaci e mineralizzati testimoni o osservatori geologici della labilità della vita [...]⁴².

⁴² M.A.Grignani, «Posizioni del soggetto nella poesia del secondo Novecento», in *La poesia italiana del Novecento. Modi e tecniche*, a c. di M. Bazzocchi e F. Curi, Pendragon, Bologna, 2003, p. 190.

INTRODUZIONE

L'esame dei testi porta a scorgere il filo tematico conduttore delle tre raccolte, ovvero la frammentazione, come conseguenza della crisi del soggetto e dei valori nell'età contemporanea.

Il frammento, infatti, sintomo della precarietà del vivere e della frammentazione della conoscenza, «è una delle forme privilegiate di espressione della modernità» poiché sviluppata e potenziata dal nostro sistema culturale:

[...] c'è un flusso continuo che unisce i dati più labili e frantumati, che li inserisce in un indifferenziato e vischioso corpo persistente[...] L'intero sistema dei *media* dà alla realtà frantumata e caotica un'apparenza di persistenza; crea un effetto di stabilità del caos, ne normalizza illimitatamente l'anormalità⁴³.

Tale frammentazione è radicata nella struttura stessa delle raccolte di Rossi, se si considera che, alle poesie di *Diafonie* e *Sesterno*, non vengono assegnati titoli come per significare che è impossibile inquadrare sotto un titolo (poiché esso presuppone una coerenza) l'esperienza caotica ed in perenne mutazione. La suddivisione in sezioni rimanda alla frammentazione, tuttavia l'unità e il senso sono dati dal vissuto e dalla coscienza «poetica» che dà forma al linguaggio e alla costruzione delle raccolte. Il senso della raccolta *Sesterno* sta nella struttura a sei parti,

⁴³*Ivi*, p. 158.

INTRODUZIONE

ma anche in *Diafonie* e *Ricognizioni* è importante la disposizione dei testi e la trama: solo l'ordine «poetico» permette di «salvare» e creare un senso a tutti gli elementi sparsi, come avviene in *Ricognizioni*, in cui rimandi tematici e nessi linguistici collegano i vari componimenti.

Lo spaesamento e la perdita di punti di riferimento emergono in tutte le sezioni della prima raccolta. Nonostante il poeta si muova entro la topografia nota del territorio svizzero, «le espressioni di luogo si fanno petulanti e tanto più fantomatiche o meglio spiazzanti»⁴⁴ poiché ai riferimenti, in apparenza molto precisi nello spazio, corrisponde un disorientamento, espressione del disagio dell'io.

Fra gli esempi più significativi mi piace ricordare *Lo spartiacque* dove si accenna al monte Sighignola, poesia che termina con questi versi: «*e il filo d'acqua che non sai dove incomincia / e dove finisce [...]*».

I temi dell'effimero e della vacuità del reale, connessi all'ironia, accumulano poesie come *Rimozione di polline*, *Lungolago*, *Sabato*, *Sine intelligentia*, *A Giovanni Parenti che fa le bolle di sapone*, *Fuochi d'artificio*. La frammentarietà si ravvisa soprattutto in *Giochi nella nebbia* in cui il collage metonimico di parti del corpo, scorte attraverso la nebbia, anticipa le visioni disintegrate dell'umano di *Diafonie* e *Sesterno*. Le analisi hanno anche messo in evidenza l'ironia

⁴⁴ *Ivi*, p. 197.

INTRODUZIONE

che traspare a livello tematico e a livello linguistico. In questo secondo caso, ad esempio, vi è un blocco di componimenti (*Traghetto sul Reno*, *Deliberazione*, *Canto di gallo a mezzanotte*, *Rimozione di polline*, *Partita a bocce sulla strada per l'Etna*, *Le lucertole di Aminternum*, *Acquisti per cene frugali*) narrativi di argomento quotidiano, in cui l'uso del tempo passato remoto ha effetto straniante, «antiepico» e «antifavolistico» così come i termini aulici, in disuso (es «tosto» in *Partita a bocce*) o più spesso burocratici (es *deliberazione*, *convenimmo*, ecc) e specialistici, fanno risaltare ancora di più il contesto banale della quotidianità.

Per quanto riguarda la dimensione temporale, nella maggior parte delle poesie, viene utilizzato il tempo presente che contrassegna la prevedibilità e l'appiattimento quotidiano. Per una sorta di contrappunto ironico, le aspettative (come si vede in *Supposizioni*) sono però create a livello sintattico da sospensioni e posticipazioni della proposizione principale oppure da lunghi incisi ed inserzioni.

In tale prospettiva, nella raccolta *Ricognizioni*, la sfera della quotidianità si delinea come frammentazione in momenti poco significativi, riflessi di un'esistenza inautentica, come la intendeva Heidegger, cioè quell'esistenza che mira a soddisfare scopi particolari e perciò rimane vacua. La poesia *Per un verso o per l'altro*, in particolare, in cui sono esemplificati i diversi e meschini

INTRODUZIONE

interessi umani che spingono all'azione, sembra avvicinarsi a questa teoria filosofica: [...] *c'è sempre / chi raggiunge la vetta di un colle / e di lassù ammira conformazione e flora / della catena delle Prealpi / C'è chi ritiene di aver compiuto grandi imprese / c'è chi alleva fringuelli o colleziona capsule di bottiglia / c'è chi si presenta agli sportelli [...] / non pochi si interessano di operetta / o coltivano le arti.*

Tuttavia, in ultima analisi, nella raccolta vi sono, anche se rari, termini o versi che si possono leggere anche di segno «positivo»: l'accettazione dei limiti di precarietà e la possibilità di trovare un appagamento temporaneo (in *Tardo pomeriggio*, si legge, ad esempio, al v. 2 «quando al termine di una giornata più che piacevole» oppure in *Fuochi d'artificio* ai vv.9-11: [i fuochi] *si levano gioiosamente preceduti / da colpi di salve di cannone, e l'inizio è tutto luce, / chiarezza nei dintorni [...] si liberi una fetta di buio per inviare in cielo / le sue ogive azzurro-sfumate / suscitando i commenti divertiti della gente [...]*), la non rinuncia al percorso vitale o all'azione, come dimostrano le poesie *Anitra sul lago* o *Giornata di vento*, o la possibilità di scorgere, seppure «per tratti discontinui o per indizi», il confine dello «spartiacque», ovvero l'accesso ad una dimensione autentica.

In *Diafonie* il concetto chiave, che ricorre in tutte le sezioni, è la «collisione», cioè l'urto di elementi, indicato non solo a livello tematico, ma anche ritmico e sintattico dalla ricorrenza di congiunzioni e disgiunzioni (e/o).

INTRODUZIONE

Le interferenze di *Diafonie* rinviano metaforicamente al profilo comunicativo, mentale e letterario della situazione contemporanea:

[...] la molteplicità delle voci e delle scritture porta alla negazione di ogni modello e di ogni antimodello; l'esplosione democratica della quantità, la moltiplicazione dei libri e dei testi conducono alla vacuità. L'unico esito davvero resistente di questa proliferazione quantitativa è l'intasamento e l'inquinamento⁴⁵.

Il tema principale di *Sesterno*, ovvero la cancellazione, è intesa non solo come rimozione misteriosa, imprevedibile delle cose, ma anche come evento salutare a causa dell'«ingombro» provocato dai meccanismi di produzione consumistica (questo tema si affaccia, del resto, già all'inizio della prima raccolta, nella poesia *Terriccio*, cfr analisi testuale). Questo è un argomento molto attuale e ricorrente nelle discussioni dei critici della comunicazione e letteraria. Afferma, infatti, lo storico della letteratura Giulio Ferroni:

Nel perpetuo zapping in cui siamo presi, assillati dalla velocità con cui ogni dato comunicativo appare, scompare, si manifesta e si cancella, abbiamo sempre più bisogno di un'ecologia della comunicazione, che agisca come ecologia della mente, che liberi le

⁴⁵ G. Ferroni, *Dopo la fine. Sulla condizione postuma della letteratura*, Einaudi, Torino, 1996, p. 189.

INTRODUZIONE

nostre menti dagli scarti infiniti che le tengono in ogni momento sotto assedio, con una variegata catena di manipolazioni a cui ben pochi arrivano a resistere⁴⁶.

In *Sesterno*, un altro motivo ricorrente è quello dello «strepito» a cui si associano «fragore», «scompiglio» e «dissesto». Nelle due raccolte, *Diafonie* e *Sesterno*, l'eterogeneità e la frammentarietà è tale che l'organicità e il senso sembra essere quello garantito dalla solidità del ritmo, della struttura metrica e dall'«ordine» necessario della lingua, tramite la quale, una «combinazione di parole», in quel punto, è stata trovata o scelta in un campo di possibilità infinite, e quella deve essere⁴⁷. Del resto, lo stesso Rossi afferma che i testi dell'ultima raccolta sono simili a «“grappoli” di note⁴⁸», a «conglomerati di parole che proprio dal loro trovarsi in stretto contatto prendono senso»⁴⁹. Infatti, dalle analisi emerge anche il forte valore semantico o ritmico di singole parole: ad esempio, i lunghi avverbi degli *incipit* o quelli usati come singoli versi (es «iugulatoriamente», «autonomamente», «usualmente», «scompostamente» nelle poesie omonime), hanno l'effetto soprattutto di «appesantire» il livello ritmico, conferendo gravità. Inoltre molti verbi, sostantivi o aggettivi si

⁴⁶ G. Ferroni, *Scritture a perdere. La letteratura negli anni zero*, Laterza, Il Nociolo, Bari, 2010, p. 14.

⁴⁷ S. Colangelo, *Come si legge una poesia*, Carocci Editore, Roma, 2003, p. 9.

⁴⁸ A. Rossi, «Note su Sesterno», in *Poeti allo specchio*, cit., p. 52.

⁴⁹ *Ibidem*.

INTRODUZIONE

trovano nei componimenti in posizione cruciale di apertura, chiusura oppure al centro del componimento stesso a cavallo degli enjambements (es «*Sdrucchiola rubata / una capsula per incauto / proposito*»). Sono proprio questi ultimi che hanno valore importantissimo poiché sfasano continuamente la sintassi (ma in modo “regolare”) a riprova che il ritmo è da intendersi come «modo di percepire il mondo»⁵⁰, come ordine mentale di ricreazione delle sensazioni e, nel caso di Rossi, esso ha un battito interno ben preciso e regolare.

La metrica, aspetto essenziale, in Rossi non è intesa in senso tradizionale, ma in senso «visivo», quale disposizione graficamente «compatta» dei versi sulla pagina. I versi non sono riconducibili a quelli tradizionali, appaiono di estensione variabile, per lo più lunghi ed asimmetrici, nella prima raccolta, poiché rispecchiano l'andamento prosastico-narrativo. Tuttavia si notano alcuni componimenti brevi, in particolare nelle ultime due sezioni, (*Movimenti di gru*, *Canto di gallo*, *Deliberazione*, *Bella stagione*, *Nella superficie inclinata*, *Manovratori nella notte*) che sono omogenei nell'estensione e nella disposizione dei versi in modo da assumere l'aspetto di «blocchi», come avviene nelle due raccolte successive. Si prendano per confronto i seguenti componimenti tratti da ciascuna delle

⁵⁰ S. Colangelo, *op.cit.*, p. 18.

INTRODUZIONE

tre raccolte, considerando però la varietà delle dimensioni e forme dei blocchi:

Da quale interrato, teca	Ora che la bella stagione ci rallegra
o plico affiorano o scivolano	è giusto che riempiate, amici
ritagli di cui si constata	la vostra piscina di famiglia;
il numero, la misura ineguale,	pratterete il crawl e, s'intende,
la facile mobilità, oppure	la farfalla, e spesso l'imbrunire
una lamella, una superficie	vi sorprenderà in pacati conversari,
cesellata e frondosa, pupille	e ai vostri bambini e ai compagni
appuntite, un contorno	invitati per giochi e per bagni
separato, un ravvolgimento,	...offrirete succhi di frutta e vaniglia,
uno spicchio nodulato.	e tutto ciò sarà festevole e gaio.

(Da *Diaponie*)

(Da *Ricognizioni*)

Calibra fissa	Supponibili le quadrettature orizzontali a rombi
lambisce sbanda	e a spiga, i flutti incongrui, l'apparecchio angoloso,
transige dista	inoltre un frangibile implicarsi: in flange, sfiati,
frappone intrude	piccoli o finti echi, frizioni, minime sconnessioni

distorce scansa

(Da *Diaponie*)

omette svia

trafuga latita

ricusa esclama

cifra dissipa

effigie sforma.

(Da *Sesterno*)

INTRODUZIONE

Per Rossi si potrebbe usare un'immagine di Italo Calvino, il quale parla di «gusto per la composizione geometrizzante [...] che ha «sullo sfondo l'opposizione ordine-disordine [...].»⁵¹ poiché se

[...] l'universo precipita senza scampo in un vortice d'entropia [...] l'opera letteraria è una delle minime porzioni in cui l'esistente si cristallizza in una forma, acquista un senso, non fisso, non definitivo, non irrigidito, ma vivente. La poesia è la grande nemica del caso, pur essendo anch'essa figlia del caso e sapendo che in ultima istanza il caso avrà partita vinta [...].⁵²

Ciò conferma che anche a livello metrico, la poesia di Rossi non sia basata su una semplice mimesi del caos, ma rappresenti un tentativo di inserire l'ordine dentro i movimenti caotici, la «ridda» del reale.

Ma non sempre ciò è possibile: allora, anche dai contorni regolari della struttura, si distinguono versi più lunghi o più brevi, che mettono in evidenza le «dissonanze» congenite del reale anche attraverso parole-chiave. Ad esempio, in *Nessuna oscillazione (Diafonie)*, componimento molto asimmetrico, il verso più lungo ed irregolare, anche per la spezzatura, coincide con la parola

⁵¹ I. Calvino, *Lezioni americane. Sei proposte per il nuovo millennio*, Mondadori, Milano, 2011, p. 70.

⁵² *Ibidem*.

INTRODUZIONE

«tagliuzzarsi» che realizza, anche a livello metrico-grafico, il tema della frammentazione:

Nessuna oscillazione se non
Per asserire che è l'alba mentre
In precedenza si era detto ora scendiamo
Con slittamento immersione nell'unica
Forra o: 5
acque rigano
normalmente un lavabo, qualche
*osservazione su una cerniera danneggiata, sul tagliu*z... 8
zarsi, 9
sul dileguarsi tra i box

Il flusso disordinato e aggrovigliato del reale sembra talvolta travolgere i versi stessi, determinando la loro fuoriuscita dal “recinto” composto della struttura metrica, come nell'esempio al v. 6 e v. 3:

Metalli spruzzati o sfregati
e spatole ampie e cunei
non adattabili a cordini decisamente
annodati o un set
di capsule di cui 5
una verde smeraldo, una glauca, una scarlatta
e un caseggiato senza più gridi

INTRODUZIONE

e un elenco senza più
nomi possono oggi
confondersi o involarsi.

10

Il v. 6 pare allungarsi per contenere le varie specificazioni dell'oggetto. Sembra, in conclusione, che la poesia di Rossi faccia -utilizzo ancora le parole con cui Italo Calvino illustrava la qualità di precisione della scrittura- un «uso della parola come un incessante inseguire le cose, un'approssimazione [...] all'infinita loro varietà, uno sfiorare la loro multiforme inesauribile superficie»⁵³, ma in direzione mallarméana per cui «la parola raggiunge l'estremo dell'esattezza toccando l'estremo dell'astrazione»⁵⁴. Sotto le impalcature quasi geometriche dei versi si scorge la passione di Rossi per una parola poetica “vera”, proprio perché ricercata con estrema precisione. La poesia di Rossi risponde ad un'esigenza di verità e ad un progetto comunicativo, come affermava Antonio Porta («i poeti devono decidersi a dire delle cose, oltre che a lavorare con il linguaggio e, per dire delle cose bisogna conoscerle, bisogna averle sperimentate»⁵⁵), nel senso che essa non è puro gioco linguistico, non è alienata, ma vuole comunicare ai lettori,

⁵³ I. Calvino, *Lezioni americane. Sei proposte per il nuovo millennio*, Mondadori, Milano, 2011, p. 76.

⁵⁴ *Ibidem*.

⁵⁵ I. Vicentini, *Colloqui sulla poesia. Le ultime tendenze*, Edizioni Nuova Eri, Torino, 1991, p. 45.

INTRODUZIONE

è capace di trasmettere senso, un senso plurimo fondato su continui contrasti. Dopo l'ondata della neo-avanguardia in Italia, molte sono state le riflessioni polemiche di critici e poeti stessi che hanno auspicato, dopo l'exasperata e talvolta manieristica sperimentazione formale, un ritorno al senso e alla realtà: «Contro il non senso, per una poesia che scenda alle fonti del senso [...]. Per una poesia che esprima l'esserci, l'esistere qui ed adesso [...]»⁵⁶. La poesia di Rossi sembra essere in linea con questi propositi poiché essa non è solo ricerca di stile, ma è orientata verso il vero, un vero colto nella sua desolazione, spesso nella sua aridità e molteplicità caotica.

Con queste premesse tematiche, stilistiche, linguistiche, metriche, si potrà entrare nelle singole realtà delle raccolte poetiche di Antonio Rossi per individuarne le specificità.

⁵⁶ *Ivi*, p. 146.

1. Profilo bio-bibliografico

Antonio Rossi è un poeta svizzero nato a Maroggia, piccolo comune del Canton Ticino, affacciato sul lago di Lugano. Egli è ritenuto una delle voci più interessanti del panorama letterario elvetico contemporaneo per il suo sperimentalismo e la sua ricerca linguistica, che hanno destato anche l'interesse di importanti critici italiani come Giovanni Raboni e Stefano Agosti.

Compie gli anni della sua formazione universitaria a Friburgo, dove studia letteratura sotto la guida del filologo padre Giovanni Pozzi, e in seguito a Firenze con Gianfranco Contini.

Il suo legame con il territorio d'origine si sposa ad un atteggiamento di scoperta e di apertura nei confronti della tradizione letteraria italiana ed europea, che si manifesta nell'interesse verso la poesia italiana del Cinquecento e verso la poesia di lingua svizzero-tedesca, tedesca e francese. Rossi vive ad Arzo ed è docente di Lettere al Liceo di Mendrisio. Dal territorio svizzero parte frequentemente per compiere viaggi.

Tre sono le raccolte di poesie di Antonio Rossi: *Ricognizioni* (Ed. Casagrande, Bellinzona 1979, prefazione di Giovanni Raboni; seconda edizione, 2001), *Diafonie* (Ed.

Scheiwiller, Milano 1995, prefazione di Stefano Agosti) e *Sesterno* (Book Editore, Castel Maggiore 2005).

La sua poesia è stata fatta rientrare fra i confini della “poesia dell’oggetto” e il suo modo di descrivere la realtà, sempre più complesso e sperimentale con il passare degli anni, è stato paragonato a quello di un pittore, ma in realtà il suo stile poetico è irriducibile sia ad una poetica oggettuale sia ad una corrente specifica per via di tratti fortemente individualizzati che distinguono i suoi componimenti. La produzione di Antonio Rossi, artista poliedrico, esce, negli anni Novanta, dai confini del componimento poetico. Egli si cimenta sia nella critica letteraria, in particolare sulla poesia italiana del Cinquecento (*Le rime di Serafino Aquilano in musica*, 1999, Olschki, Firenze e Serafino Aquilano, *Strambotti*, Fondazione Pietro Bembo-Ugo Guanda, Milano) sia nella traduzione dal tedesco della prima raccolta di *Poesie* di Robert Walser (Ed. Casagrande, Bellinzona 2000), poeta svizzero di lingua tedesca vissuto a cavallo fra l'Ottocento e il Novecento, molto stimato da scrittori come Kafka, Musil ed Hesse, e da critici come Walter Benjamin. La scelta di Rossi di prestare la sua sensibilità poetica alla traduzione denota un'apertura verso il mondo esterno e una partecipazione viva e attiva al dibattito letterario. Infatti, Antonio Rossi è stato fondatore e redattore del semestrale di letteratura “Idra”, (pubblicata dal 1990 al

2000 dagli editori Il Melangolo, Anabasi e Marcos y Marcos) che si prefiggeva di aprire un dialogo tra la letteratura di lingua italiana (non solo quella prodotta in Italia, ma anche in Svizzera) e le letterature europee di lingua francese e tedesca. Tale pubblicazione ha avuto il merito di diffondere anche in Italia autori di lingua tedesca e francese ignoti al pubblico italiano.

Dopo Walser, l'attività di traduzione di Rossi è continuata con la scelta di autori anticonformisti e in “disparte” nel panorama letterario internazionale (Ertha Kräftner, Magdalena Rüetschi per la poesia e il giornalista-scrittore svizzero Kurt Marti per i racconti). Infine l'interesse per la poesia di Jean Flaminien è testimoniata da un saggio introduttivo scritto per la raccolta *Graal Portatile*.

La scelta di tali poeti è in perfetta sintonia con la poetica di Rossi: Walser è poeta “girovago”, anticonvenzionale sia dal punto di vista tematico (frequente è l'ironia) che stilistico e metrico; egli non viene riconosciuto ed accettato dai contemporanei e sperimenta l'emarginazione della malattia psichica.

Rossi intrattiene anche un rapporto privilegiato con la pittura nella raccolta *Glyphé*, che è una pubblicazione, a tiratura limitata, di un primo nucleo di poesie di *Diafonie*, abbinate ad acqueforti del pittore Samuele Gabai. Negli studi critici sul cantore rinascimentale Serafino Aquilano, invece, l'indagine e l'interesse di Rossi si volgono a

riscoprire quel legame originario ed antico della poesia con la musica. Il poeta ticinese, nella convinzione che la poesia non debba essere una forma d'arte d'élite riservata a pochi, ha collaborato anche al progetto di una rivista letteraria pubblicata su internet (www.lemilieu.net) dedicata ad alcuni poeti contemporanei. La dimensione è europea poiché gli autori ospitati non sono solo italiani, ma di nazionalità eterogenea.

Rossi ha ricevuto svariati riconoscimenti e premi dalla critica sia svizzera che italiana: nel 1980 ottiene per la sua prima raccolta, *Ricognizioni*, il Premio “Schiller”, premio letterario nazionale svizzero. Nel 1996 per la sua seconda raccolta, *Diafonie*, ottiene il premio “Lorenzo Montano” affiliato alla rivista letteraria di Flavio Ermini. Con *Sesterno*, sua ultima raccolta poetica, Rossi vince nel 2006 il premio speciale “Renzo Sertoli Salis” della provincia di Sondrio, riservato alla migliore opera poetica in lingua italiana edita da un autore straniero.

PROFILO BIO-BIBLIOGRAFICO

Edizioni di riferimento:

A. Rossi, *Ricognizioni*, Ed. Casagrande, Bellinzona, 1979 (con prefazione di Giovanni Raboni).

A. Rossi, *Glyphè*, Mendrisio, Stucchi, 1989 (con acqueforti di Samuele Gabai).

A. Rossi, *Diafonie*, Ed. Scheiwiller, Milano, 1995 (con prefazione di Stefano Agosti).

A. Rossi, *Sesterno*, Book Editore, Castel Maggiore, 2005.

Traduzioni:

Robert Walser, *Poesie*, Bellinzona, Casagrande, 2000.

2.

**Il canto “nuovo” di Antonio Rossi:
un personalissimo codice poetico**

Nella poesia di Rossi si incontrano temi ed immagini contemporanee. La scrittura dell'autore svizzero nasce dalla crisi della rappresentazione del io-soggetto poetico che tende a lasciare spazio all'oggettualità, a prima vista, proprio come nella *École du regard*. Appaiono in evidenza gli oggetti, le situazioni spesso marginali in un contesto che diviene via via più indeterminato, passando dalla prima alla terza raccolta.

In questo senso è presente un contatto con la “poetica degli oggetti” che ha percorso tutto il Novecento italiano (dai realisti agli scapigliati, da Pascoli a Montale) ed assume rilievo nella cosiddetta “Linea lombarda” di cui Vittorio Sereni è il capostipite, per poi svilupparsi ulteriormente nei “Novissimi”. Alcuni aspetti relativi a tale poetica potrebbero accordarsi anche con quella di Rossi, in particolare «l'esigenza che la scrittura manifesta di radicarsi nel territorio, tra i fatti e le cose»⁵⁷, «la retorica adatta ad esprimere le cose senza bisogno di ricorrere a tropi, traslati o maniere artificiose»⁵⁸ con un conseguente abbassamento degli oggetti ad un tono medio e quotidiano, «il rapporto con il reale [che] non viene impostato preventivamente, ma passa dal filtro della

⁵⁷ T. Lisa, *Le poetiche degli oggetti da Luciano Anceschi ai Novissimi. Linee evolutive di un'istituzione della poesia del Novecento*, University Press, Firenze, 2007, p. 53.

⁵⁸ *Ivi*, p. 52.

fisicità»⁵⁹ (per Rossi si tratta di “sensazioni” scaturite da un certo “evento” o fenomeno reale). Tuttavia la poesia di Rossi va oltre le descrizioni oggettuali poiché non vi è solo immersione dell’io nelle cose, ma piuttosto una proiezione di esso verso la complessità, la diversificazione e la frammentazione della realtà. Da ciò deriva un notevole valore che emerge non soltanto dagli oggetti come nella poetica oggettuale, ma anche dalla parola selezionata tra ambiti lessicali particolari, dotata di autonomia referenziale e in grado di alludere continuamente in modo critico al presente e alla condizione esistenziale. Dentro il linguaggio, infatti, si manifesta l’io, come afferma Rossi: «il soggetto è sempre presente pienamente in un proprio testo: non solo quando dice “io”, ma anche quando si esprime attraverso il “tu”, o il “noi”, o l’impersonale “si”»⁶⁰, dato che sotto una particolare veste linguistica si ritrova il vissuto.

“Complessità”, “frammentazione”, “diversità” sono tre parole-chiave per comprendere la poesia di Rossi, non solo a livello contenutistico, ma anche stilistico e linguistico, nella sua ricerca di un linguaggio non precostituito, ma eterogeneo e stratificato che rispecchia il reale. La sua poesia prende forma da diverse opposizioni logiche, si muove tra coesione e frammentazione, il vuoto

⁵⁹ T. Lisa, *op.cit.*, p. 52.

⁶⁰ L. Morello, *Antonio Rossi, indagini, «ricognizioni» all’interno della poesia*, in «Legger.Tb», Edizioni Ulivo, Balerna, p. 23.

e la forma, tempo e immobilità, chiusura e apertura, la totalità e il particolare, il continuo e l'interruzione, la varietà e l'unità. La frammentazione è strutturale perché parte dall'interno del testo: gli aggregati verbali, in

apparenza, come ha osservato Pier Vincenzo Mengaldo, molto “compatti”, sono in realtà frananti e continuamente frantumati da congiunzioni, disgiunzioni, segni di punteggiatura, incisi ed *enjambements*: Rossi stesso riconosce che nei suoi componimenti «un verso manda in crisi il precedente»⁶¹. Inoltre vi è «un modo indiretto di nominare i referenti o diversi gradi di nominazione»⁶² per cui l’interpretazione non risulta mai univoca e certa, e ciò che acquista rilievo sono i nomi nel loro valore assoluto di segni verbali, i quali trasformano gli oggetti concreti in «entità o personaggi» non riconoscibili da quelli di reali di partenza. Nell’opera del poeta svizzero possiamo scorgere tratti, significativi e non superficiali, che marcano l’arte “contemporanea”, cioè la libertà espressiva che è ricerca di forme aderenti alla propria personalità e al proprio vissuto, il rigetto della tradizione sia sul piano metrico che stilistico, il pluristilismo ovvero l’aggregazione di materiale lessicale eterogeneo con l’inclusione anche di quello meno nobile o desueto (tramite un procedimento, spiega l’autore, simile a quello dell’«arte povera» che impiega i residui e gli scarti), le “dissonanze” della realtà descritte

⁶¹ Da COLL.3 (Colloquio n. 3, seconda metà di gennaio 2008 a Mendrisio), cfr. nota n. 82.

⁶² Sono parole di Antonio Rossi tratte dal colloquio citato nella nota precedente.

attraverso un «linguaggio capace di sovvertire i moduli stabilizzati della comunicazione»⁶³.

Il contenuto delle poesie di Rossi è contemporaneo ed “etico” in senso lato, perché è incentrato sulla disarmonia collettiva e individuale, sul tema della dissolvenza delle cose, del disorientamento, dell’estraneità, della lacerazione dell’individuo e della realtà. Lo sguardo sulla realtà è a tutt’atto e privo di pregiudizi, secondo un’ottica pragmatica-sensista, che pone come materia della poesia la realtà, non disdegnando alcun aspetto, ma anzi propendendo spesso, attraverso un percorso centrifugo, per la rappresentazione degli aspetti più marginali:

« [...] né è mia abitudine stabilire una gerarchia tra i vari fatti che, al momento del loro manifestarsi, divengono elementi costitutivi del reale [...] Sono perciò pronto ad accogliere nel testo anche fenomeni che potrebbero apparire a qualcuno secondari e trascurabili»⁶⁴.

È sottesa alla poesia di Rossi un’incertezza esistenziale, un atteggiamento di dubbio e sospensione (specialmente nella prima raccolta *Ricognizioni*) conseguenti dall’impossibilità di trovare nessi e verità, e una precarietà data da una dimensione temporale che si consuma in

⁶³ T. Lisa, *op.cit.*, p. 96.

⁶⁴ L. Bernasconi, «Incontrando il poeta Antonio Rossi. Realtà diverse per un verso o per l’altro. Sempre qualcosa d’inedito» su «Corriere degli Italiani», 21 aprile 2010, p. 10.

frammenti di esperienza in apparenza poco significativi e slegati tra loro.

Tale frammentazione si può ricondurre alla crisi dei valori e del senso della vita che è alla base delle poetiche del XXI secolo e che scaturisce, secondo il critico Romano Luperini, da una frattura tra *Ordo Idearum* e *Ordo Rerum*: «La frammentazione è categoria del post-moderno che denuncia l'incapacità di dare una visione globale e totalizzante per limitarsi a verità frammentarie e parziali»⁶⁵. Anche Rossi ribadisce lo stesso concetto: «[...] è sotto gli occhi di tutti, il nostro mondo è estremamente caotico, frammentato da sempre. È frammentata, ad esempio, la realtà delle relazioni umane anche quelle più strette. Bisogna prenderne coscienza [...]»⁶⁶.

Rossi si inserisce, dunque, sulla scia di molti poeti e prosatori contemporanei che hanno coscienza di questa crisi che si manifesta anche nella frammentazione delle certezze e delle verità, e che sfocia in relativismo e disorientamento. In *Ricognizioni* è evidente anche l'affinità tematica con i più significativi poeti della “Linea lombarda”, Giampiero Neri e Luciano Erba con i quali condivide lo sguardo lenticolare e l'interesse per le realtà microscopiche. Rossi potrebbe richiamare la “linea

⁶⁵ *Il canto strozzato, poesia Italiana del Novecento: saggi critici ed antologia di testi*, a c. di G. Langella ed E. Elli, Interlinea, Novara, 1995, p. 454.

⁶⁶ Da COLL. 3 (cfr. nota n. 82): colloquio con A. Rossi a Mendrisio della seconda metà gennaio 2008.

lombarda” anche per il suo “realismo” nel senso che egli scrive di oggetti e situazioni “concrete” di cui è stato spettatore e che sono entrate nel suo vissuto. Nella prima raccolta, *Ricognizioni*, come egli stesso ha affermato, è molto più sentita l’influenza del poeta svizzero Robert Walser. Tuttavia la poesia di Rossi conduce alla lontana a molte altre linee d’influenza (Gozzano, i poeti barocchi, Ungaretti, Apollinaire, Mallarmè, Rebora, Gadda). In particolare la scelta radicale di una “poetica degli oggetti” sembra avvicinare Rossi anche ad alcuni dei poeti più innovativi della “Linea lombarda” e della Neoavanguardia, come Sereni, Cattafi, Porta e Zanzotto. L’affermazione di Antonio Porta in particolare secondo cui

[...] direttamente alla poetica degli oggetti si riallaccia il problema del vero e della verità, in simbiosi con la ricerca delle immagini e il bisogno di penetrazione. Qualcosa si vuol trovare alla fine. Le cose che manovriamo o che ci manovrano, i fatti che determiniamo o che ci determinano, sono certamente in relazione con la verità: proprio per avvicinarla ci serve del vero, cercandolo negli oggetti e negli eventi [...] Gli eventi e gli oggetti sono poi da lavorare artigianalmente [...]⁶⁷.

potrebbe forse essere condivisa anche da Rossi il quale è animato da una stessa tensione conoscitiva basata sull’osservazione e sull’esperienza. Come in Porta anche

⁶⁷ «Antonio Porta. La crudeltà delle cose», in T. Lisa, *op.cit.*, p. 204.

in *Diafonie* e *Sesterno* di Rossi, «il mondo si scopre come violenza e sopraffazione», evocati dallo “schiacciare”, “mordere”, “marcire”, “colpire”, e la rappresentazione di esso si esprime attraverso «una materia percossa che si gonfia, scoppia, si sgretola e si dissolve»⁶⁸. Il tema del caos disarmonico, espresso originalmente da Rossi nelle «dissonanze», risale invece a Gadda, narratore molto amato fin dagli anni degli studi universitari.

Probabili influssi dell'autore della *Cognizione del dolore* si ravvisano in particolare nell'ultima sezione di *Diafonie* intitolata «Confondersi o involarsi», in cui le forme e gli oggetti «si confondono» in un «pertinace scompiglio» e appaiono simboli di un «ostinato dissesto». I «miscugli», «il circuito prossimo al subbuglio e al perturbato» di *Sesterno*, sono concettualmente simili al «pasticciaccio» gaddiano che «è la condizione e la premessa necessaria del nostro presente»⁶⁹. Anche Rossi, come Gadda, è sostenuto dal coraggio di guardare dentro la realtà caotica e multiforme, smascherando ogni illusione: «miscuglio e stravolgimento sorgono da un proposito realistico, dal bisogno di rendere conto di una realtà sovraccarica, invadente, inquinata»⁷⁰.

Del resto con «l'ingegnere», Rossi ha anche in comune l'uso della metonimia, la quale è «drammatico emblema e

⁶⁸ «Letteratura del Novecento», in *Storia della Letteratura Italiana*, a c. di E. Malato, Editrice Salerno, Roma, 2001, vol. XI, p. 421.

⁶⁹ «Carlo Emilio Gadda. La poltiglia dell'Italia moderna», in G. Ferroni, *Passioni del Novecento*, Donzelli Editore, Roma, 1999, p. 48.

⁷⁰ *Ivi*, p. 50.

visione della realtà»⁷¹, e soprattutto un orizzonte espressionistico-plurilinguistico con la funzione di esprimere «gli squilibri e la disgregazione di una realtà confusa ed eterogenea»⁷². *Sesterno* per alcuni tratti si può accostare anche allo stile della raccolta sperimentale del poeta vercellese Cesare Greppi, *Camera selvatica* (uscita nell'anno 2005 come *Sesterno*) di cui proprio Rossi ha curato una nota introduttiva. L'elemento caratterizzante di entrambi è «la ricerca della specificità e dell'autonomia verbale» per cui «ciascuna composizione diventa il luogo in cui vengono elaborati temi ed immagini che proprio in questa particolare collocazione hanno la loro ragione d'essere» poiché il senso degli oggetti «non verrà desunto da un paradigma di valori predeterminati, ma sarà ogni volta esplorato nell'ambito dell'insieme verbale che l'autore va costruendo»⁷³.

Nonostante questi contatti con diversi autori, i testi di Rossi si configurano, però, nella produzione poetica contemporanea come oggetti “inediti”, dalla fisionomia particolare, con peculiarità linguistiche, stilistiche e tematiche molto interessanti. Pur essendo per lui fondamentale la ricerca formale e l'innovazione («un poeta

⁷¹ AA.VV., *Cento anni di poesia nella Svizzera Italiana*, a cura di G. Bonalumi e P.V. Mengaldo, Dadò, Locarno, 1997, p. 374.

⁷² «Carlo Emilio Gadda. La poltiglia dell'Italia moderna», in G. Ferroni, *Passioni del Novecento*, Donzelli Editore, Roma, 1999, p. 45.

⁷³ C. Greppi, *Camera selvatica*, con una nota di A. Rossi, Interlinea, Novara, 2005, p. 1.

come un pittore deve sempre innovare e cercare nuove combinazioni»⁷⁴), egli prende la distanza dagli eccessi e dall'estremismo delle avanguardie e neoavanguardie, rifiutando il puro sperimentalismo linguistico fine a sé stesso, il “distruttivismo”, “l'esibizionismo” e “l'ipertecnicismo” dello stile, affermando che «la sperimentazione linguistica non può essere astratta, ma deve essere sempre basata su un'espressione del vissuto, deve essere legata ad esso»⁷⁵. Per tale motivo, la sperimentazione linguistica di Rossi non è di tipo ideologico-politico come negli autori canonici della Neovanguardia (Sanguineti, Balestrini, Pagliarani, Giuliani), bensì di carattere meditativo e spontaneo, intesa, cioè, come strumento di ricerca e conoscenza della realtà.

Prima di affrontare le specificità, che costituiscono i tratti originali della poesia di Rossi, sembra opportuno accennare al contesto geografico in cui egli vive ed opera per comprendere meglio il macrotema della frammentazione. Egli risiede nel cantone svizzero del Ticino, zona di confine e di ponte tra tradizioni culturali e linguistiche diverse, piccolo lembo di territorio situato a cavallo tra Italia e Svizzera, che riceve simultaneamente gli

⁷⁴ Da COLL. 2 (cfr. nota n. 82): colloquio con A. Rossi della prima metà di gennaio 2008 a Mendrisio.

⁷⁵ *Idem*.

stimoli delle due culture, tentando di comporle e sintetizzarle. Come ha ben evidenziato Fabio Pusterla ne *Il Nervo di Arnold e altri saggi*, l'identità elvetica in quanto frammentata e molteplice è un'identità problematica vissuta dagli scrittori elvetici con un senso di inquieta ricerca. Gilberto Isella, critico e poeta svizzero, ravvisa nei poeti della Svizzera italiana una «caratteristica inquietudine di frontiera che sfocia in sradicamento, tematizzato spesso in chiave metaforica o allegorica e coniugato con altri motivi attigui, come la perdita di senso delle cose e l'eclissi del potere conoscitivo del soggetto»⁷⁶. In questa prospettiva, l'insistenza della poesia di Rossi sul tema del marginale e sulla frammentazione si potrebbe interpretare anche come metafora di una condizione geopolitica, di vita vissuta sulla frontiera, nel Ticino, a cavallo tra l'Italia e la Svizzera

Il tema dello “spaesamento” è molto accentuato nelle tre raccolte poetiche di Rossi e si configura come una sorta di “perdita del luogo” per cui il territorio noto diviene anonimo e comune, perdendo così ogni tratto caratterizzante e identitario. Infatti, i luoghi delle poesie sono comuni, quotidiani, cioè si trovano ovunque (es. *Orti fuori città* in *Ricognizioni*) e sono spesso marginali (in *Giornata senza vento* sono i sottopassaggi) in sintonia con la

⁷⁶ G. Isella, «L'immaginario oltre il territorio. Nuove tendenze della poesia ticinese d'oggi», in *Poeti della Svizzera Italiana nell'ultimo ventennio*, a c. di J. J. Marchand, Sezione di Italiano, Università di Losanna, 1990, p. 92.

sua tendenza a esplorare sotto le pieghe della realtà quotidiana. Se nella prima raccolta sono riconoscibili, seppure sotto l'atmosfera di straniante ironia, certi luoghi familiari, frequentati dal poeta (es. il lago in *Lungolago* o ne *Il pesce persico*, i monti de *Lo spartiacque*), nelle due raccolte successive non è possibile identificarli poiché essi si riducono a spazi disadorni in cui si accumulano oggetti svariati, spesso umili strumenti di lavoro (es. *Filtri listati e al tatto* in *Diafonie*; *Utensili parametri* in *Sesterno*). L'assenza di luogo, associata anche all'assenza di ordine e ragione, è una percezione avvertita spesso dal poeta contemporaneo ed è legata alla crisi della sua stessa identità: «il poeta sente di parlare entro, e da, una condizione priva di legittimazioni forti, anzi sempre più incline a trascolorare verso il non-senso, verso lo smarrimento di ogni tipo di coordinata»⁷⁷.

Rossi predilige poi spazi che delineano un *locus horribilis* in opposizione alla stereotipata cristallizzazione letteraria del paesaggio che dipinge di solito *loci amoeni*. Un esempio emblematico è nella poesia *Una mente volgerla dove?* in cui si accenna alle «fetide cataste», e anche in *Terriccio* dove domina la visione di un vagone coperto da resti di immondizia.

⁷⁷ P. Giovanetti, *Modi della poesia italiana contemporanea, forme e tecniche dal 1950 ad oggi*, Carrocci, Roma, 2005, p. 149.

Fondamentale importanza assume comunque per Rossi non tanto il luogo o l’oggetto in sé, ma la prospettiva di esplorazione di esso tramite il linguaggio.

Partendo da *Ricognizioni* per giungere sino a *Sesterno* si può tracciare un percorso stilistico e lessicale ricco di sfaccettature che ha permesso al poeta di approdare ad un codice poetico molto personale e distintivo anche dal punto di vista filologico. Rossi non teme di contaminare il lessico poetico spingendosi verso i campi più rari, ritenuti impoetici. Da rilevare l’audacia del poeta ticinese nel cambiare «rotta» dopo la prima raccolta *Ricognizioni*, rompendo gli schemi e le aspettative sotto la spinta di una nuova urgenza di comunicare, tramite una vera e propria «rivoluzione» che proietta la sua opera nel quadro innovativo delle tendenze contemporanee, ovvero “dopo” e “al di là” della tradizione. Rossi si confronta sempre con il passato, ma acquistando la consapevolezza che, per via della saturazione, è necessario cancellare per ricostituire nuove forme con cui ridare senso alla poesia e alle cose. Nell’ultima raccolta di Rossi la ricerca linguistica, infatti, si radicalizza: *Sesterno* è definito dall’autore stesso un «fiume in piena»⁷⁸ dal punto di vista lessicale e in essa la percezione della realtà come disarmonia e groviglio si intensifica. Un altro elemento originale dello stile poetico

⁷⁸ Cfr. nota successiva. COLL. 6 (Colloquio con l’autore dell’11/12/2009 a Chiasso).

IL CANTO “NUOVO” DI ANTONIO ROSSI

è il ritmo molto regolare del verso, ottenuto però con forti contrasti vocalici e corrispondenze foniche, e la reinterpretazione semantica dei segni di punteggiatura.

3.

Una poetica anticonvenzionale.

Dialoghi con l'autore.

Il poeta, per quanto mi riguarda, non è “colui che sa” e mette per iscritto in una forma più o meno suggestiva, dei contenuti a lui noti. Egli è piuttosto “colui che non sa” e proprio da questo non sapere scaturisce la necessità di indagare [...]. Non esistono dunque per l'artista dei modi di procedere stabiliti a priori, né tantomeno vi è una conoscenza precostituita.

(A. Rossi, «Note su Sesterno», in *Poeti allo specchio*, a c. di R. Castagnola, M. Praloran, Edizioni Casagrande, Bellinzona, 2009)

Oltre alle analisi compiute sui testi (cfr capitoli successivi IV-V-VI), strumento fondamentale della presente ricerca sono stati i colloqui con l'autore utili per approfondire la poetica, il tessuto linguistico e le trame dei testi. Antonio Rossi ha dialogato intorno a questioni riguardanti la sua poesia, esplicitando alcuni aspetti del suo “metodo” di lavoro poetico, ma anche le sue preferenze letterarie ed opinioni in merito ad argomenti di attualità e cultura contemporanea. Ciò che emerge dalle

conversazioni⁷⁹, qui di seguito riportate, è un percorso singolarissimo, portato avanti con riservatezza, coerenza e sincerità da un poeta e intellettuale che rifugge dall'appariscente e dal prevedibile, ma è impegnato a sperimentare e a ricercare tramite un'incessante scavo linguistico ed esistenziale che egli antepone ad un facile consenso:

Ritengo infatti che il poeta non debba assecondare gli allettamenti e le richieste che, sotto varia specie, gli provengono da potenziali fruitori; al contrario, penso che suo compito sia di continuare a svolgere fino in fondo il proprio lavoro di “trovatore” di parole e forme [...] Il poeta scrivendo cerca la parola giusta e non sostituibile [...].Questo andare alla ricerca della parola giusta e non interscambiabile è l'unica preoccupazione che mi accompagna nel comporre⁸⁰.

Da rimarcare è la sua fuga dalle convenzioni e canoni tradizionali di rappresentazione poetica: egli cerca di “dire” qualcosa che sia veramente “suo” e non vuole

⁷⁹ I colloqui svolti con il poeta vengono contrassegnati dall'abbreviazione (COLL.) e dai numeri cardinali che ne identificano la successione temporale: COLL. 1 (18/04/2007 a Lugano), COLL. 2 (prima metà di gennaio 2008 a Mendrisio), COLL. 3 (seconda metà di gennaio 2008 a Mendrisio), COLL. 4 (5/12/2008 a Lugano), COLL. 5 (15/12/2008 a Lugano), COLL. 6 (11/12/2009 a Chiasso), COLL.TEL. 7 (telefonico, 21/02/2010), COLL.TEL. 8 (telefonico, 26/01/2011), COLL. 9 (12/03/2011 a Chiasso), COLL. 10 (30/11/2011 ad Arzo), COLL. TEL. 11 (telefonico, 3/08/2012).

⁸⁰ L. Bernasconi, «Incontrando il poeta Antonio Rossi. Realtà diverse per un verso o per l'altro. Sempre qualcosa d'inedito» su «Corriere degli Italiani», 21 aprile 2010, p. 10.

parlare attraverso il filtro di altri poeti. Persegue, quindi, tramite la sua sperimentazione linguistica, una poesia non condizionata dagli stereotipi e dai *topoi* tematici e stilistici della lirica tradizionale. Di conseguenza, il suo modo di comporre non obbedisce a nessuno schema precostituito o prefissato («Del mio modo di lavorare non saprei dire granché, se non che, forse, il materiale verbale, i suoni e i ritmi si impongono gradatamente da sé, quasi per esigenza inderogabile»), ma soltanto al richiamo della sua voce, non intesa però come abbandono al soggettivismo:

La propria voce viene di continuo e con difficoltà seguita. Questo percorso ci porta inevitabilmente lontani dal nostro punto di partenza, il quale rimarrà tuttavia parte integrante dell'impalcatura su cui via via andiamo costruendo⁸¹.

Rossi non si piega, infatti, ad un lirismo soggettivo che, come lui stesso ha dichiarato, è fuori dalle sue corde, bensì è il suo vissuto reale il punto di partenza e lo spunto per comporre. La sua concezione socratica di poeta, come “colui che non sa”, stimola positivamente l'indagine (in opposizione, ad esempio, alla condizione sconsolante e negativa del poeta contemporaneo illustrata da Montale in *Non chiederci la parola*) e motiva un percorso creativo del testo “in fieri”, cioè, nel quale, il senso non esiste

⁸¹ *Ibidem*.

all'esterno o a priori, ma si trova e si definisce durante il lavoro interiore di scrittura.

Sicuramente l'elemento di maggiore innovazione nella poesia di Rossi risiede nel linguaggio usato in modo non convenzionale e che risulta avere un forte impatto sul lettore. La ricerca formale è, infatti, per Rossi basilare dato che egli è convinto che «la poesia è ormai questione di linguaggio» nel senso che l'originalità può essere trovata più difficilmente sui temi ed argomenti, considerando anche la concorrenza di nuove forme di messaggi che utilizzano altri canali mediatici divenuti sempre più frequentati. Secondo quanto ha affermato lo stesso Rossi, durante il suo intervento del 18 aprile 2007 a Lugano in occasione della presentazione della rivista *Semicerchio*, la natura dello scrivere versi è quella di «trovare, inventare e formare versi, esprimendo con la parola la propria relazione con sé stessi e gli altri». Il poeta è, infatti, conscio delle enormi potenzialità e risorse semantiche della lingua poetica, «lingua fuori dalla lingua corrente e comune», che ha, pur nella sua complessità, speciali attributi come il metro, il ritmo, il suono, la figuralità, che la rendono unica, come sosteneva anche Ferdinand de Saussure nella sua teoria sull'autonomia creativa del linguaggio poetico, cioè la *parole*, distinta dalla *langue*, cioè la lingua pratica.

Quella di Rossi è una poesia non idealistica, consolatoria o ideologica, ma concreta, «in carne ed ossa», per usare una definizione del critico e poeta Giovanni Raboni, autore anche della prefazione a *Ricognizioni*:

[...] la poesia non è né uno stato d'animo né una realtà migliore. È un linguaggio [...] capace di connettere fra loro le cose che si vedono e quelle che non si vedono, di mettere in relazione ciò che sappiamo con ciò che non sappiamo» ed è una poesia che non esiste in senso astratto, ma soltanto «nelle parole dei poeti [...]»⁸².

Che il dettato linguistico sia molto potente nella poesia di Rossi, lo dimostra la recitazione musicata da Francesco Hoch⁸³ della poesia *Usualmente o con foga*, interpretata dallo stesso poeta; rimane impressa la scansione geometrica e secca, priva di canto, basata unicamente sulla forza delle

⁸² A. Cortellessa, *La fisica del senso. Saggi e interventi su poeti italiani dal 1940 a oggi*, Fazi, Roma, 2006, p. XIV.

⁸³ F. Hoch, *Duetti per soprano e tenore*, Alla Chiara Fonte, Lugano, 2005.

parole, dei suoni e del ritmo, che sembrano martellare gli oggetti. L'indagine e la ricerca formale va sempre, però, di pari passo con una ricerca esistenziale, dato che Rossi non condivide l'idea per cui la poesia debba avere un mandato sociale particolare e specifico, ma ritiene che compito e funzione principale di essa sia «interrogare sé stessi e la realtà». Mentre il poeta compie il suo itinerario di indagine anche il lettore specularmente è chiamato a compierne uno suo, interpretando e scoprendo il senso del testo poetico, condividendo le questioni del poeta stesso. È una concezione di poesia “impegnata” sia per il poeta che per il lettore: l'uno deve trovare la parola, l'altro deve interpretare il senso, compiendo «un proprio cammino individuale nel sentire e nel comprendere»⁸⁴:

Le poesie hanno una voce, io devo riuscire a sentirla nella mia. Anche come qualcosa di dissonante, di estraneo [...] La voce della poesia si ascolta sul limite di un dissidio, non di una consonanza, perché la consonanza è il risultato di un ricevere e di un offrire, di un ascolto e di una pronuncia, dentro la nostra voce, della voce di un altro⁸⁵.

Certamente la voce di Rossi, nella sua tensione linguistica, «ha la forza di sbarrare il passo agli

⁸⁴ G. M. Villalta, *Il respiro e lo sguardo: un racconto della poesia italiana contemporanea*, BUR, Milano, 2005, introduzione, p. 3.

⁸⁵ *Ivi*, p. 3.

automatismi, alla infinita banalità insita in una idea di poesia come confessione o demiurgica». ⁸⁶ È una voce che, per trovare la verità, decostruisce, smonta le consuetudini quotidiane e fa risuonare le «dissonanze» del reale.

Un'altra peculiarità di Rossi: egli non è poeta prolifico, bensì molto parco nelle sue pubblicazioni, visto che, dal 1979, anno di esordio, ad oggi, ha pubblicato soltanto tre raccolte poetiche. Ciò corrisponde ad una scelta di poetica («scrivere e pubblicare soltanto quando si ha qualcosa da dire», afferma) e denota una tensione alla qualità piuttosto che alla quantità. Per Rossi la condizione necessaria che genera la scrittura poetica è il legame con il vissuto, con l'esperienza. Egli non vuole che essa diventi puro esercizio formale e, per tale motivo, preferisce astenersi dallo scrivere se non percepisce tali “fili” tra poesia e il vissuto.

Per raggiungere l'obiettivo di creare un linguaggio poetico «che non si fondasse sull'adesione più o meno dichiarata a modelli dominanti oppure a tendenze o *koinè* ritenute alternative», il poeta svizzero percorre la via dell'essenzialità che costituisce uno dei tratti più significativi del suo stile. Nella prima poesia della raccolta *Sesterno* si esprime il desiderio di scrivere a partire da una *tabula rasa*, cioè rimuovendo prima le incrostazioni delle convenzioni letterarie che condizionano la visione e la

⁸⁶ G. Luzzi, «Poesie di Antonio Rossi: il dilemma del soggetto», ne «Il giornale del popolo», 8/6/1995, p. 20.

rappresentazione della realtà e di riflesso anche il linguaggio e, allo stesso tempo, definendo contro il superfluo del frastuono verbale e dell'intasamento mediatico, «spazi di silenzio ed austerità all'interno dei quali operare»⁸⁷. Basta osservare l'aspetto esteriore dei componimenti di Rossi per scorgere tale essenzialità: si tratta di testi mai lunghi in cui il numero dei versi è contenuto e la misura è per lo più breve. La punteggiatura e i legami sintattici sono molto ridotti fino ad essere omessi completamente nell'ultima raccolta *Sesterno*.

Lo stile è in prevalenza nominale, formato da sostantivi ed aggettivi. Si ritiene utile riportare, a questo punto, come testimonianza diretta di poetica, i dialoghi svolti con Rossi a Mendrisio, in cui egli stesso chiarisce il suo fare poesia. Ne emerge un profilo di intellettuale che si lascia guidare da razionalità e misura e si rivela non condizionato dalle poetiche e dalle concezioni dominanti. Egli non aderisce a nessuna corrente poetica né del passato né del presente; la sua innovazione stilistica e linguistica non può essere fatta rientrare, ad esempio, nella neovanguardia poiché sono diversi gli intenti e i presupposti della sua ricerca formale, come lui stesso spiega:

1. Secondo Lei, è ancora possibile rinnovare il linguaggio poetico oggi, in epoca post-moderna, in

⁸⁷ *Ibidem*.

cui la cultura sembra aver esaurito le forme e le invenzioni possibili della modernità?

È sempre possibile rinnovare il linguaggio poetico e artistico anche se non mi prefiggo a priori questo obiettivo: scrivo un testo perché sento in quel momento di scrivere così, scrivo per la ricerca di me stesso e degli altri. Se poi accade che alcune espressioni siano state già usate non importa perché se hanno un senso per me, va bene. Chi scrive deve sempre sperimentare, ma, a mio parere, non in astratto.

2. Tiene maggiormente ad una ricerca di purezza del linguaggio o piuttosto ad una ricerca di essenzialità in esso?

Amo l'essenzialità e la ricerco, usando quelle parole che sembrano necessarie. In questo senso mi piacciono le figure degli asceti. Il romanico è lo stile architettonico che preferisco per la sua essenzialità e semplicità. Nelle mie poesie di solito tolgo e non aggiungo. L'essenzialità è la base. La purezza non esiste né nell'uomo né negli animali, credo. Non esiste nemmeno nella lingua né nella poesia. Anzi, al contrario, la mia ricerca si volge spesso a ciò che è impuro a livello di scelte lessicali.

3. Sono presenti riferimenti sociali nei suoi testi?

Non so con esattezza che cosa sia “sociale”: ogni individuo lo è nel senso che ogni persona fa parte della società. Nei miei testi non c'è una critica, non ho intenzione di criticare quando scrivo un testo. In *Ricognizioni* ad esempio c'è ironia su certi atteggiamenti, ma senza pretesa di dare un giudizio: in *Passeggiata a Re* vi è l'ironia su alcune forme di accostarsi al sacro, quelle di “massa”. Le tematiche legate all'individuo o alla collettività sono entrambe «sociali»⁸⁸.

4. Sono presenti riferimenti religiosi nei suoi testi?

I riferimenti religiosi non sono diretti: scrivo, a volte, poesie a partire da oggetti e ambienti sacri che mi hanno colpito. Ve ne sono alcuni in *Ricognizioni*, *Diafonie* e *Sesterno*. Nella poesia *Nell'area metanifera* in *Diafonie*, ad esempio, vi è l'allusione ad una chiesa di Bologna in cui è conservata la tomba di una Santa miracolosa. È un luogo poco visitato. Mi ha colpito il raccoglimento, il silenzio del luogo ed allo stesso modo il commento di una suora riferito alla Santa: «Lo sguardo è autentico». Nella poesia *Una passeggiata a Re* di *Ricognizioni* vi è invece una immagine ironica sottostante

⁸⁸ COLL. 4.

al santuario e legata al “turismo” religioso, cioè una forma di accostarsi al sacro poco raccolta e molto esteriore⁸⁹.

5. Quale è la dimensione temporale nelle sue poesie?

Condivido la concezione di Sant'Agostino, per cui vi è un'unica dimensione effettiva, cioè quella presente che si modula nel passato, nello stesso presente e nel futuro: si hanno quindi il presente del presente, il presente del passato, il presente del futuro⁹⁰.

Rossi discute anche sul rapporto con la sua terra in modo molto pragmatico senza cedere ai luoghi comuni:

6. Che cosa Le suggerisce il termine “patria”?

“Patria” è un concetto arbitrario: sono d'accordo con i filosofi dell'utopia che affermano che l'uomo è cittadino del mondo. Per me “patria” è l'insieme di luoghi che ho conosciuto nell'infanzia, in cui ho fatto delle esperienze. La “patria” può essere anche un albero, dei fiori, degli animali che vivevano in quel luogo. È il luogo di origine,

⁸⁹ COLL. 4.

⁹⁰ COLL. 4.

delle radici, che riemerge nella memoria tanti anni dopo poiché ci sono legami affettivi e non solo⁹¹.

7. Quale è l'aspetto che ama della Svizzera e quello che non ama?

La Svizzera è un paese europeo. Mi piace l'Europa perché mi sembra che l'eredità della civiltà greca, illuministica e rinascimentale si sia, almeno in parte, realizzata. Credo che il filone della letteratura "sociale", in cui sono rivolte critiche sociali alla Svizzera, sia quello meno interessante: si dicono sempre le stesse cose. Vi sono autori svizzeri più creativi da riscoprire, ad esempio Robert Walser ed Hermann Burger. La contestazione, anche in letteratura, con il tempo finisce per diventare stereotipata.

8. Alla letteratura della Svizzera italiana è stato associato il tema del confine, dal momento che la Svizzera italiana è terra di frontiera e di passaggio. Tale tematica emerge anche drammaticamente in molti autori della Svizzera italiana, come ad esempio, Nessi, Pedrolì e Mascioni. Anche nei suoi testi compare questo motivo?

⁹¹ COLL. 4 e COLL. 5.

Il tema è presente, è vero, nella letteratura dei paesi confine, tuttavia l'allusione al confine può diventare facilmente stereotipo interpretativo. Credo che la Svizzera non possa essere definita come "paese di confine" perché ci sono regioni molto più isolate. La Svizzera si trova nel cuore dell'Europa ed è ben collegata ed aperta a tutte le città europee. Le tematiche del confine avevano senso nella seconda guerra mondiale perché vi era il nazismo e il fascismo, la gente fuggiva e c'era un confine vero. Ora il confine si è dissolto da sé. Nemmeno quando ero ragazzo avvertivo mai il senso del confine; il confine esiste per il rifugiato che lascia la propria terra ed emigra verso terre sconosciute: è un'esperienza reale e drammatica in tal senso. Nei miei testi vi è piuttosto un confine metafisico, non reale⁹².

9. Lei ha tradotto Robert Walser, poeta svizzero, uno tra i più importanti del panorama europeo di fine ottocento. Sente affinità stilistiche o tematiche con lui?

Per quanto riguarda gli autori che ho tradotto, mi colpisce e mi stimola anche la vicenda biografica perché, in fondo, essa si intreccia profondamente con l'opera; ad esempio, nel caso di Walser, egli è il "rifiutato", finito in

⁹² COLL. 4 e COLL. 5.

ospedale psichiatrico. È stato un poeta anticonformista: nelle sue poesie ha corrosato lo stereotipo del paesaggio svizzero. Egli ha un atteggiamento corrosivo nei confronti dei *clichés* e per questo non piaceva in Svizzera. È stato un autore che ha usato il paesaggio in senso metaforico come teatro in cui si svolgevano le sue vicende e le sue ricerche. Anch'io nelle mie poesie parto da un paesaggio reale che però poi viene interiorizzato. Anche per i pittori i paesaggi vengono da dentro, sono cioè paesaggi dell'anima.

10. Lei è anche critico letterario: ha mostrato interesse oltre che per Serafino Aquilano, il poeta-musico, anche per Marino.

Ho commentato il canto in cui Venere si innamora di Adone, servendomi anche di un metodo particolare e inusuale: un programma informatico per la realizzazione delle concordanze. La lettura verteva principalmente sul piano tematico-lessicale. Marino è considerato il maggior rappresentante della poesia barocca; confesso di provare interesse anche per altri rimatori di questo periodo, a cominciare da Ciriaco de' Pers.

Rossi dimostra un'aggiornata cultura poetica europea ed un personale gusto critico che non si adegua

passivamente alle tendenze letterarie e ai giudizi del canone letterario. Del resto, fin da adolescente, ai tempi del liceo, ha sentito il richiamo della voce poetica e si è nutrito di appassionate letture che varcavano il confine della tradizione italiana ed esploravano anche poeti francesi, tedeschi e svizzeri (Mallarmé, Brecht, Dürrenmatt e Frisch) con spirito di aperto confronto.

La sua formazione universitaria filologica (suo maestro in Svizzera, è stato il filologo padre Pozzi, mentre a Firenze, Gianfranco Contini) gli imprime un vivace stimolo a scoprire autori fuori dal canone, meno frequentati come Serafino Aquilano. Rossi manifesta un notevole senso di realismo e concretezza anche nella valutazione della storia, senza adagiarsi su nostalgiche concezioni del passato: riguardo, ad esempio, a certa letteratura (in particolare quella della sua regione svizzero-italiana) che mitizza ed esalta valori del passato contadino in contrapposizione al presente, afferma di prendere atto del mondo che esiste senza dare giudizi di valore nella convinzione che il presente non sia peggiore del passato.

Anche nell'impostazione metrica Rossi non è convenzionale; non vi sono schemi o strutture metrico-ritmiche tradizionali nelle sue poesie. Si tratta di versi dalla misura irregolare, in tal senso dissonanti, che si modulano sul movimento interiore, sull'onda emotiva del poeta: «Non ho preoccupazione per la metrica. È un po' eretica

come affermazione, scrivo poesie abbastanza lunghe, poi tolgo quando mi sembrano finite, questa è la mia metrica. Mi interessa spesso ottenere un'architettura ovvero un disegno, una struttura». I componimenti, infatti, hanno la struttura di blocchi compatti di versi e di suoni, ma in realtà tale architettura è molto precaria poiché l'equilibrio del periodo metrico-sintattico poggia spesso su un elemento secondario, come dimostrano molti esempi in *Ricognizioni* (cfr. analisi testuali). Inoltre la struttura sintattica è spesso perturbata a causa di forti iperbati o inserzioni di lunghi incisi e subordinate. Rossi afferma che la disposizione dei versi è spesso anche visiva e, in alcuni casi, vuole semplicemente creare un disegno con i versi, cioè una forma. Le scelte lessicali sono anticonvenzionali poiché egli utilizza numerosi sottocodici minori verso i quali il mondo poetico è solitamente refrattario. Compagno nei testi parole specialistiche a volte scelte per questioni ritmiche. Rossi si pone quindi sulla scia di quegli autori contemporanei che hanno allargato il lessico poetico, tuttavia prende le distanze dalla evoluzione estremistica di autori come Zanzotto o Gadda: «In seguito però essi sono arrivati allo sfoggio, c'è un limite in cui la scelta linguistica diventa esibizione»⁹³. Dunque è favorevole ad una selezione "allargata", ma evitando l'eccesso. Inoltre, il poeta non vuole produrre significati

⁹³ COLL. 4.

oscuri per il lettore: «Il lettore può capire perché inserisco termini che si trovano nel vocabolario Zingarelli. Qualora non dovessero essere presenti, li spiego con una nota»⁹⁴. Non prevale quindi una ricerca astratta sul linguaggio, poiché l'intento di Rossi non è soltanto quello di sperimentare; egli vuole «trovare un senso alla fine ed esso viene dato da diversi elementi non solo linguistici, ma anche tematici e metrici (*enjambements*)». Secondo Rossi il nome, ovvero il potere del linguaggio poetico di nominare le cose, è un ancoraggio di salvezza delle cose stesse, solo se dietro di esso, cioè, dietro quel suono, c'è il prodotto indiretto o diretto di un vissuto reale. La non convenzionalità riguarda anche ossimori, contrasti, urti di percezioni, di immagini e di suoni.

Tentando di spiegare i suoi oggetti "poetici", Rossi pone l'accento sul fatto che lo stesso processo di scrittura poetica ha un margine di indefinibilità e inesplicabilità. La parte essenziale dell'esperienza poetica non è decifrabile né oggettivabile poiché «durante l'elaborazione poetica gli oggetti di partenza, reali, vengono trasformati in qualcosa che li differenzia da come erano prima»⁹⁵. In *Ricognizioni* ci sono referenti che sembrano più riconoscibili rispetto alle due successive raccolte, ma alla fine essi sfuggono, sembrano chiari, ma non lo sono. In *Sesterno* c'è una

⁹⁴ COLL. 4.

⁹⁵ COLL. 3.

frammentazione dei referenti che rispecchia il mondo caotico e frammentato. Anche per quanto riguarda i luoghi, vi sono riferimenti certamente a luoghi familiari della Svizzera o del Ticino, ma alla fine essi si trasformano in un “luogo altro”, non conoscibile. Un mistero esce da tutte le poesie e diventa difficile identificare gli oggetti.

La ricerca sulla parola avvicina molto Rossi ad Ungaretti, poeta molto apprezzato fin dai tempi del liceo, in quanto egli

aveva mostrato in modo chiaro e diretto come in poesia il segno linguistico abbia uno statuto del tutto particolare, che la parola poetica trasmette del senso in maniera del tutto diversa rispetto a quanto avviene nella comunicazione ordinaria⁹⁶.

Come Ungaretti, «colui al quale meglio si addice la definizione di “poeta della parola”, proprio per l'importanza che la ricerca, lo scavo lessicale ebbe per lui. [...]»⁹⁷, anche Rossi attribuisce centralità alla parola come simbolo stesso della poesia e, attraverso il linguaggio, si svolge la sua «ricognizione» o *quête* esistenziale. L'essenzialità e l'aspirazione di Rossi a ritrovare «spazi di silenzio e austerità» («La scrittura è un momento in cui la

⁹⁶ Dal programma radiofonico «Laser» di venerdì 9 ottobre 2009 trasmesso sulla RSI (Radio Svizzera italiana): *Incontro con Antonio Rossi*, a c. di D. Pušek.

⁹⁷ *Il canto strozzato, poesia Italiana del Novecento: saggi critici ed antologia di testi*, a c. di G. Langella ed E. Elli, Interlinea, Novara, 1995, p. 520.

linea del silenzio viene interrotta»⁹⁸) richiamano proprio Ungaretti, il quale concepisce la parola poetica come il risultato di una lenta e sofferta emersione dal silenzio dell'anima e dell'inconscio:

Una parola che tenda a risuonare di silenzio nel segreto dell'anima non è parola che tenda a ricolmarsi di mistero? [...] Di solito a quei tempi ero breve, spesso brevissimo, laconico: alcuni vocaboli deposti nel silenzio come un lampo nella notte, un gruppo fulmineo di immagini [...] ⁹⁹.

In Rossi è presente con la stessa intensità lo scavo linguistico, inteso come viaggio in sé stesso e nella realtà alla ricerca di un senso (cfr. più avanti l'analisi della poesia *La cernia*). Rossi spiega che le sue parole si impongono quasi da sé in seguito all'irruzione di un elemento del reale che genera "sensazioni, ansie, umori, ipotesi" le quali rompono il silenzio che precede la scrittura. Rossi intende la poesia come un laboratorio: «Poesia in greco significa "fare", "produrre", "operare". Poesia è il luogo in cui si lavora, si prova, si sperimenta»¹⁰⁰ ed essa nasce, infatti, in modo imprevedibile, da un evento che "colpisce" (in questo senso la poetica di Rossi è vicina anche a quella degli "eventi" di Porta):

⁹⁸ Programma radiofonico «Laser», *cit.*

⁹⁹ *Il canto strozzato, poesia Italiana del Novecento: saggi critici ed antologia di testi*, a c. di G. Langella ed E. Elli, Interlinea, Novara, 1995, p. 522.

¹⁰⁰ *Ibidem*.

Non so quando comincio a scrivere, quale sarà l'argomento, quanto tempo mi occorrerà, non esistono procedimenti precostituiti o conoscenze a priori. Il momento iniziale forse che fa nascere una poesia è un evento, qualcosa che accade. Esso per corto circuito produce sensazioni che si trasformano poi in parole e successivamente in aggregati verbali. Oppure sono presenze quotidiane familiari, fatti, paesaggi, elementi anche confinati nella memoria che chiedono una forma linguistica¹⁰¹.

Sebbene l'io non compaia mai in maniera esplicita nei suoi testi, comunque la poesia di Rossi ha un filo con il suo vissuto e dunque in tal senso è presente una dimensione soggettiva e realistica. Rossi non concepisce una poesia sganciata dal vissuto e dalla propria esperienza: sarebbe, afferma, "puro esercizio" di scrittura. Non c'è per lui sperimentazione al di fuori dell'esperienza poiché altrimenti essa sarebbe astratta ad uso e interesse degli accademici e degli specialisti. Il percorso di Rossi è inoltre controcorrente rispetto alla tradizione poetica italiana che privilegia il "bel canto", il belletterismo poiché la poesia non può rappresentare «un'isola immune da interferenze, perturbazioni e scompiglio».

Il poeta svizzero è convinto che «il poeta deve interagire con la complessità che caratterizza la nostra

¹⁰¹ *Ibidem*.

realtà contemporanea»¹⁰². L'attitudine dell'io-poeta infatti è sempre quella di sondare la realtà, le sue metamorfosi e contraddizioni. Se nella prima raccolta, l'io resta un osservatore esterno, nelle due raccolte successive Rossi precisa che vi è «desiderio di stare all'interno della realtà, di ridurre le distanze con il reale». Una conferma, quindi, di una "poesia in re" in cui l'io si muove tra l'esperienza e utilizza perciò una parola-oggetto, cioè una parola che aderisce alle cose, agli oggetti e alla loro mutevolezza.

Per il suo frammentismo e la condizione disarmonica, Rossi assume pienamente l'estetica contemporanea, tuttavia con gli esiti della sua ricerca di autonomia verbale e stilistica, egli ha apportato nelle sue raccolte elementi nuovi nel panorama contemporaneo italiano, andando oltre la convenzionalità di alcuni aspetti formali neoavanguardistici e rivitalizzando il senso dello sperimentazione linguistica. Forse proprio l'appartenenza al territorio svizzero lo ha in qualche modo preservato dall'estremismo degli anni sessanta in Italia, che ha portato la poesia a ridursi a strumento di critica ideologica o programmatica, come afferma il critico Berardinelli:

[...] tuttavia il dibattito letterario prevalente trasmetteva l'impressione di una sorta di esaurimento della creatività e inventività letteraria [...]. Ciò che più interessava e sembrava contare

¹⁰² *Ibidem*.

era il fatto che il libro occupasse (o pretendesse ideologicamente di occupare) il punto estremo, più “avanzato”, di un processo dialettico in vista del quale solo a certe forme, solo a certi esperimenti e linguaggi si riconosceva legittimità storica [...]¹⁰³.

Allo stesso tempo la poesia di Rossi sembra però essere riuscita ad evitare anche l'altro eccesso solipsistico, di essere, cioè, solo strumento di «rivendicazione del proprio diritto all'espressione e all'ascolto»¹⁰⁴. L'opera di Rossi dimostra che la poesia ha futuro, se è intesa come laboratorio di ricerca sul sé, sulla realtà e sul linguaggio, raggiungendo il giusto equilibrio tra queste componenti.

La sua parola poetica cerca di modellare il caos della materia e di “intravedere qualcosa” nell'enigma:

Non so se è nata prima la parola oppure la cosa. Forse è nato prima il caos, non lo so in realtà. Bisognerebbe stabilire prima che cosa è il “prima” e il “dopo”. Attraverso la parola poetica si possono rivelare aspetti nascosti. Spero di riuscire attraverso la poesia se non a vedere, ad intravedere qualcosa¹⁰⁵.

La «poetica dell'oggetto» viene reinterpretata e declinata secondo moduli personali e originali che ridefiniscono il linguaggio e i contorni degli oggetti in modo che nulla sia

¹⁰³ A. Berardinelli, *Tra il libro e la vita. Situazioni della letteratura contemporanea*, Bollati Boringhieri, Torino, 1990, p. 23.

¹⁰⁴ *Ivi*, p. 41.

¹⁰⁵ COLL. 4

più come sembra, cioè classificabile entro le normali coordinate di osservazione e lettura; la prospettiva dello sguardo, in un'ambivalenza di unione e distacco, recupera e rifonda nell'aggregato poetico anche gli aspetti più inerti e marginali della materia.

4.

RICOGNIZIONI: le esplorazioni dell'effimero.

Ricognizioni è la raccolta d'esordio pubblicata nel 1979 dall'editore Casagrande di Bellinzona e introdotta dal poeta e critico Giovanni Raboni. Il volumetto è composto da quarantacinque poesie suddivise in quattro sezioni. La *plquette*, di nuovo ristampata nel 2001 per i tipi di Casagrande¹⁰⁶, ospita sia componimenti scritti durante il periodo degli studi universitari a Friburgo e Firenze, sia testi composti in Ticino, a Maroggia, paese d'infanzia del poeta. Il poeta ha definito metaforicamente *Ricognizioni* come "le fondamenta" della sua poesia, rispetto ai suoi due libri successivi, cioè *Diafonie* e *Sesterno*, i quali si configurano rispettivamente come il primo e il secondo "piano" del suo edificio poetico¹⁰⁷. Con il titolo *Ricognizioni* il poeta fornisce già una chiave interpretativa della raccolta e in fondo anche della sua poetica: le *Ricognizioni* sono "esplorazioni" all'interno di varie situazioni reali e quotidiane, messe in atto dal poeta per capire meglio sé stesso e il mondo. La poesia si pone come strumento attivo di ricerca, di indagine e riflessione sull'esistenza, ma anche sulla lingua e sullo stile. Nella raccolta si apre un ampio ventaglio di ambienti, situazioni, oggetti, persone, animali. I testi sono pervasi da un

¹⁰⁶ Ristampata: «È prevalso in me il desiderio di non alterare la fisionomia della silloge, la cui ristampa è perciò condotta nel rispetto della veste originaria». Cfr. A. Rossi, *Ricognizioni*, Casagrande, Bellinzona, 2001, p. 107.

¹⁰⁷ COLL. 1.

sentimento di sospensione ed inquietudine esistenziale simile a quello sereniano dell'uomo di "frontiera", mai espresso però in modo lirico-soggettivo, ma emergente in modo "oggettivo" dal linguaggio e dalle scelte lessicali e sintattiche. L'impasto linguistico tra diversi registri e sottocodici lessicali crea uno stile particolarissimo venato d'ironia.

Molteplici sono i nuclei tematici che percorrono i componimenti. *Primavera*, la prima poesia della raccolta, si apre con il motivo dello scompenso, inteso come dissesto, squilibrio, disarmonia, accettato e quasi incoraggiato come necessario (vv. 1-2, «Non che a me rincresca / lo scompenso che si manifesta a casa nostra») e all'insegna di esso si svolge tutta la raccolta. Emblematica, a questo proposito, è la poesia *Terriccio*, nella I sezione, in cui l'elenco di pezzi di oggetti scorti tra un mucchio di rifiuti, rappresentano simbolicamente il dissesto e la decadenza della civiltà contemporanea: «chioma di bambola», «fermagli», «barattoli di talco», «frammenti di filo di zinco», «stivaletti», «ali di cappelli di paglia», «stanghette di occhiali», «pellicole abrasi», «raggi di biciclette» sono evidentemente residui-rifiuti che hanno perso la loro funzione e, per sineddoche, sono simbolo della civiltà consumistica.

In *Terriccio* di Rossi sembra riecheggiare la visione di Leonia, città calviniana postmoderna, avvolta dalla crescita

incontrollata dei rifiuti, che rappresentano una sorta di «punizione» per l'eccesso di produzione e consumo:

Sul marciapiedi, avviluppati in tersi sacchi di plastica, i resti della Leonia d'ieri aspettano il carro dello spazzaturaio.

Non solo *tubi di dentifricio schiacciati, lampadine fulminate, giornali, contenitori, materiali d'imballaggio*, ma anche *scaldabagni, enciclopedie, pianoforti, servizi di porcellana*: più che dalle cose che vengono fabbricate vendute comprate, l'opulenza di Leonia si misura dalle cose che ogni giorno vengono buttate via per far posto alle nuove.

[...] Dove portino ogni giorno il loro carico gli spazzaturai nessuno se lo chiede: fuori della città, certo; ma ogni anno la città s'espande, e gli immondezzei devono arretrare più lontano; l'imponenza del gettito aumenta e le cataste s'innalzano, si stratificano, si dispiegano su un perimetro più vasto¹⁰⁸.

Sul piano esistenziale gli oggetti di Rossi sono anche «indizi rivelatori della realtà spezzata e soffocata»¹⁰⁹: ciò è sottolineato, anche a livello fonico, dall'asprezza del verso, prodotta dall'allitterazione in «r» (*«terriccio caricato»*, v. 2; *«rametti incrostati e sparsi»*, v. 3; *«intrecciati fra schegge di laterizi»*, v. 4). Gli ultimi quattro versi, che culminano nella chiusa «e nulla sarebbe cambiato», affermano che non vi è possibilità di cambiamento di questo ordine sociale ed esistenziale poiché il «terraccio», ovvero la terra, amalgama tutto alla fine. Tuttavia l'accumulo degli oggetti, che ritorna insistentemente anche nei componimenti delle due raccolte successive, *Diafonie* e *Sesterno*, (cfr. analisi testuali nei capitoli seguenti) sembra alludere anche all'intasamento, fenomeno tipico della società postmoderna in cui vi è:

¹⁰⁸ I. Calvino, *Le città invisibili*, Mondadori, Milano, 2002.

¹⁰⁹ J. Hauser-Jakubowicz, *Quelle «ricognizioni» di Antonio Rossi*, «Corriere del Ticino», 19 giugno 1991, p. 1.

[...] inflazione dell'informazione e della comunicazione, nell'assurdo ronzio che domina la scena del mondo e la nostra vita quotidiana, che agisce sulle menti e sulle coscienze, che riduce sempre più la possibilità di capire ciò che ci sta intorno, di vivere esistenze libere e autentiche¹¹⁰.

Il componimento *Terriccio* può essere allora letto come un invito «ecologico» a gettare via tutto ciò che è consumato o inutile per fare spazio metaforicamente ai valori e alle idee che danno senso alla vita; ciò vale anche per la letteratura, invasa in epoca contemporanea da una grande quantità di pubblicazioni, che la rendono indifferenziata e la svuotano di valore:

[...] l'esplosione democratica della quantità, la moltiplicazione dei libri e dei testi conducono alla vacuità e solipsistica indifferenza della letteratura. L'unico esito davvero resistente di questa proliferazione quantitativa è l'intasamento e l'inquinamento¹¹¹.

Un altro tema che si avverte in molte poesie è il disorientamento, cioè il senso di smarrimento. In *Alba*, ad esempio, vi è un'atmosfera surreale: il treno su cui il poeta viaggia diventa un *medium* per il nulla. Il poeta-viaggiatore esprime, fin dal primo verso, il suo disorientamento

¹¹⁰ G. Ferroni, *Dopo la fine. Sulla condizione postuma della letteratura*, Einaudi, Torino, 1996, p. 189.

¹¹¹ *Ibidem*.

linguistico nei confronti della compagna di viaggio che parla una lingua a lui non comprensibile: «Io l'inglese non lo so. Non ci intendiamo». L'atto dell'andare significa non sapere, smarrimento del soggetto in un mondo fantasmatico, tutt'altro che connotato da elementi noti e riconoscibili segni d'identità. I viaggiatori viaggiano senza conoscere la destinazione geografica del treno: domina la locuzione interrogativa («e chi dei viaggiatori saprebbe valutare con precisione / verso dove si sta dirigendo il treno a quest'ora / e a che chilometro esatto ci troviamo?»). L'estraneità non è soltanto del viaggiatore-poeta, ma si estende anche all'ambiente circostante, è visibile nella traiettoria compiuta dagli uccelli, incerta della meta:

È un'alba ferroviaria molto fresca
 con pochi merli fra gli scambi nuovi:
 radono il parapetto e scompaiono nei rovi. 10
 Chi mai saprebbe prevederne la traiettoria
 oppure indovinarne il battito delle ali?

La battuta finale dall'umorismo surreale, «È semplice – interviene uno che finora non aveva parlato –/ siamo al chilometro duecentoquaranta», pone l'accento sul numero inventato per «bluff» e richiama l'ironia grottesca, la prosastica conversazione in treno del *Congedo del viaggiatore*

cerimonioso di Giorgio Caproni, poesia anch'essa incentrata sul tema della destinazione incognita del viaggio dell'esistenza:

Amici, credo che sia
meglio per me cominciare
a tirar giù la valigia.
Anche se non so bene l'ora
d'arrivo, e neppure
conosca quali stazioni
precedano la mia,
sicuri segni mi dicono,
da quanto m'è giunto all'orecchio
di questi luoghi, ch'io
vi dovrò presto lasciare [...]

[G. Caproni, *Il congedo di un viaggiatore cerimonioso*, da G. Caproni, *Tutte le poesie*, Garzanti, Milano, 1982, vv.1-11]

Il tema della perdita di orientamento è presente metaforicamente anche nella poesia *Le canoe capovolte e la maschera* in cui il pescatore inesperto (simbolo dell'uomo alla ricerca di un senso) si perde, inseguendo la cernia negli abissi marini: «Capita al pescatore inesperto di lasciarsi sorprendere / in una rincorsa sfrenata che a malapena riesce a riaffiorare; / allora vengono con una zattera e le eliche girano al minimo / e lo portano per fortuna al sicuro [...]» (vv. 11-14). Anche nella poesia *Primavera* viene

colto il grave disorientamento mentale di un anziano del dispensario che confonde i giorni: «Orbene questo signore mi fa di solito dei gran saluti / e mi domanda in quale giorno della settimana ci troviamo / a essere, / confonde spesso il giovedì col venerdì, si scusa [...]» (vv. 13-16). In entrambe le poesie il tema della perdita di orientamento è connesso a quello del male di vivere, come è implicito nei versi di *Le canoe capovolte*, in cui la persona “malata” viene osservata da tutti ed aggrava così il suo disagio: «Uno si sente male, sviene, chiamano la crocerossa / e la gente guarda e resta come stupefatta / fra i vasi di gerani così ben coltivati.» (vv.17-19).

Allo stesso modo, in *Primavera*, sotto l'ironia si cela l'amarezza scaturita dalla figura dell'anziano nel suo decadimento intellettuale e nell'incapacità di comunicare, come emerge negli ultimi versi:

E se gli chiedono di spiegare, soltanto per sentirglielo spiegare,
chi sia sull'angolo quel santo dalla tunica bruna
che strizza l'occhio a chi appena lo guarda, 20
lui sembra non capire, si volta con il fazzoletto in mano,
riaccende il sigaro e continua la sua passeggiata pomeridiana.

Il tema del malessere esistenziale, connesso alla solitudine, è evidente soprattutto nei versi conclusivi di *Giornata di vento* dove prevale l'immagine delle persone che

sono impegnate, ciascuno per conto proprio, a fronteggiare il proprio destino: «E la gente si affretta verso casa o altrove e a capo basso marcia o a ritroso [...] tanto è il pulviscolo e tanto è il fastidio che ognuno è occupato a fronteggiare». Nella parola «fastidio» si identifica la difficoltà di reggere il fardello esistenziale, mentre il «pulviscolo» allude ad una condizione esistenziale caratterizzata da difficoltà a discernere la verità. La poesia sembra anche riflettere sul tema dell'individualismo egoistico: ciascuno cammina sul proprio sentiero esistenziale nonostante gli eventi sconvolgenti che accadono nella realtà e nella propria comunità. Sullo sfondo delle poesie di *Ricognizioni* sta sempre la solitudine, l'isolamento e l'indifferenza: oltre al già citato anziano di *Primavera*, anche l'inserviente di *Una giornata di vento* simboleggia l'emarginazione esistenziale e sociale:

appare talvolta, dietro la toilette del parco
 o in conversazione coi daini,
 un inserviente sulla quarantina; 10
 nessuno generalmente gli presta attenzione,
 [...]

Nella poesia *Spalatori di neve* il poeta distoglie lo sguardo da un gruppo di spalatori per concentrarsi su un singolo «esile e silenzioso» che si stacca dal drappello, percorre una via laterale e scompare in malinconica solitudine,

assorbito nel paesaggio invernale, «mentre gli altri procedono imperturbati». Rossi, quindi, in questa raccolta sembra voler esprimere come la solitudine sia connaturata alla natura umana e al percorso esistenziale stesso che porta ciascuno a seguire un proprio obiettivo ritenuto il più vero. Nella poesia *Per un verso o per l'altro*, il poeta esprime tale concetto in modo ironico, ponendo l'accento sulle varie smanie e fissazioni che caratterizzano ciascuno, con immagini ed espressioni prelevate da frasi fatte e comunissime, che dicono tutto e nulla allo stesso tempo:

Per un verso o per l'altro c'è sempre
chi raggiunge la vetta di un colle
e di lassù ammira conformazione e flora
della catena delle Prealpi.

C'è chi ritiene di aver compiuto grandi imprese 5
e in tale convinzione si mantiene
c'è chi alleva fringuelli o colleziona capsule di bottiglia,
c'è chi si presenta agli sportelli
incarti alla mano;
non pochi si interessano di operetta 10
o coltivano le arti.

Il sentimento fondamentale che ispira i versi sembra essere la *vanitas* che riecheggia quella dell'ottava del Canto XXXIV dell'*Orlando Furioso* in cui Astolfo sulla luna elenca

la varietà di oggetti illusori dietro i quali l'uomo perde il proprio senno:

Alcuni lo perdono a causa dell'amare, altri a causa dell'onore,
altri nella ricerca di ricchezze, muovendosi per mare;
altri a causa delle speranze riposte nei propri signori,
altri stando dietro alle vane arti della magia;
altri per le gemme, altri per le opere di pittori,
ed altri per qualcosa d'altro che apprezzano più di ogni altra cosa.
Di filosofi e di astrologi
ed anche di poeti ne era stato raccolto molto di senno in quel
luogo.

[Canto XXXIV, *Orlando Furioso* da L. Ariosto, *Orlando Furioso*, 2
voll., G. Einaudi editore, Torino, 1992]

In altre poesie, invece, Rossi sottolinea come la condizione di solitudine sia causata dal progresso della società che trasforma le persone in esseri “alienati”: in *Orti fuori città*, in primo piano, vi è l'usanza, divenuta ormai comune, di fuggire dalla città, ovvero dallo spazio comune e condiviso con gli altri, per ritagliarsi una propria area esclusiva, un «orto» in cui ciascuno si recinta e «si gusta in disparte il suo tè», lontano dagli altri. Il poeta pone attenzione alle cause/effetti negativi prodotti da tale corsa sfrenata alla proprietà privata, ovvero insoddisfazione, alienazione ed intolleranza:

Succede a volte di dissentire dal vicino
sul come si scavino le buche o i solchi, 5
«ma è vergognoso litigare per così poco,
non pare anche a lei»?

A questa poesia non si può non collegare l'immagine
contemporanea delle città in cui

l'uomo è, sempre di più, recluso in ambiti circoscritti. Recintati.
Introverti [...]. È il segno tangibile della progressiva erosione dello
spazio pubblico in favore di quello privato[...]. Le *gated communities*
sono quartieri privati dissociati dal resto della città. Separati per
scelta. Difesi da muri invalicabili[...] ¹¹².

Bella stagione fornisce similmente una sotterranea critica
all'idea della proprietà individuale portata agli eccessi,
all'ossessione del possedere abitazioni sempre più grandi e
lussuose, producendo forme di isolamento volontario ed
illusioni di felicità. Fin dal primo verso spicca infatti
l'espressione usata in senso ironico «ci rallegra»:

Ora che la bella stagione ci rallegra,
è giusto che riempiate, amici,
la vostra piscina di famiglia;
praticherete il crawl e, s'intende,

¹¹² *Età dell'inumano. Saggi sulla condizione umana contemporanea*, a c. di V. M. Bonito, N. Novello, Carocci, Roma, 2002, p. 65.

la farfalla, e spesso l'imbrunire 5
 vi sorprenderà in pacati conversari,
 e ai vostri bambini e ai compagni
 invitati per giochi e per bagni
 offrirete succhi di frutta e vaniglia,
 e tutto ciò sarà festevole e gaio. 10

La poesia è una cantilena di cose futili («piscina», «crawl», «farfalla», «giochi», «succhi di frutta e vaniglia», «conversari»). L'ironia è ravvivata anche dalle rime, composte da lemmi triti e banali, (*famiglia/vaniglia*; *compagni/bagni*; *bella/farfalla*) nonché dall'espressione «pacati conversari» e soprattutto dal verso «tutto ciò sarà festevole e gaio», modulato su un inno popolare alla Vergine, che produce, perciò, un effetto ancor più straniante. Questa poesia richiama anche il problema della speculazione edilizia e dello spreco del territorio che ritorna nel v. 10 della poesia *Nella superficie inclinata* (cfr. più avanti) in cui le «ville dei signori» sono l'unico dato non naturale del paesaggio.

La critica alla società che prospetta falsi valori è implicita anche nella poesia *Il lago a Campione d'Italia* in cui Rossi ironizza sulla nota località svizzera e italiana, culla del gioco d'azzardo, soprattutto negli ultimi versi («nonché per la schiera di autovetture / variamente contrassegnate che si specchiano / nelle acque e specchiano in sé / fattorini in livrea e cani di pregio [...]») dove si allude,

dopo l'elogio delle bellezze naturali, ai valori economici della cittadina turistica rappresentati dalle auto lucenti, dai fattorini e dai cani di pregio. Il sarcasmo ha come bersaglio il mito contemporaneo del facile arricchirsi e degli agi in eccesso adombrati nel verso «per altre risorse piacevoli e nascoste».

L'ironia è la costante della raccolta *Ricognizioni* poiché permea anche gli altri temi. Essa deriva soprattutto dall'utilizzo di materiale lessicale prezioso e sintassi complessa per descrivere situazioni ed eventi di scarso rilievo, al limite dell'insignificante, che cadono sotto l'occhio del poeta. Un esempio è la poesia *Rimozione di polline*, nella VI sezione, in cui emerge in modo forte il contrasto tra l'evento assai banale osservato dal poeta, cioè lo spostamento di granelli di polline su un tavolo, e il linguaggio assai ricercato e sostenuto con cui esso viene descritto:

Erano così singolarmente distribuiti	
sopra il tavolino delle riviste	
gli infinitamente minuscoli,	
com'è abitudine designarli,	
granelli di polline caduti e riuniti	5
a formare infine consistenza	
di fragili aggregati in un canto	
e di isolati corpuscoli dall'altro	
e così fuori dall'ordinario era la compiutezza	
suggerita da tale loro disposizione	10

che assai smarrito e con vero senso di rincrescimento
presi atto, a un certo momento,
della loro accidentale rimozione.

A partire dal titolo spicca la parola tecnica e colta «rimozione» e, in seguito, tutto il componimento è modulato su termini di registro alto-tecnico: al v. 1, «singolarmente distribuiti», dove si nota l'avverbio che viene usato nel significato latino “in modo singolare, unico”. Al v. 4 l'espressione dotta da manuale scientifico, «com'è abitudine designarli». Al v. 7 «in un canto», con l'uso ancora di un termine latinizzante. Si può riconoscere inoltre un insieme di vocaboli di uso tecnico-scientifico: «aggregati», «corpuscoli», «consistenza». Infine, nell'ultimo verso, il termine «accidentale» rimanda anche al linguaggio filosofico. La massima concentrazione di termini colti si raggiunge dal v. 9 al v. 13:

e così fuori dall'ordinario era la compiutezza
suggerita da tale loro disposizione
che assai smarrito e con vero senso di rincrescimento
presi atto, a un certo momento,
della loro accidentale rimozione.

Un giro di versi molto complesso sintatticamente, che conclude un'ampia proposizione consecutiva iniziata al v. 1 ed evidenziata dal verbo prelevato dal codice

burocratico «presi atto», rovescia le attese del lettore, pensando alla sostanza del messaggio veicolato, cioè un minimo casuale spostamento di granelli di polline che guasta l'armonica precisione del loro allineamento e per questo dispiace al poeta. Suona infatti come ironico il v. 3 in cui il poeta accentua iperbolicamente la minimalità dell'oggetto poetico («gli infinitamente minuscoli») e anche il v. 9 («fuori dell'ordinario era la compiutezza») se si pensa che si tratta soltanto di polline. La proposizione principale («presi atto...») veicola, tramite l'ironia, l'io del poeta il quale, «con vero senso di rincrescimento» e «assai smarrito», osserva la rimozione del polline. Il livello fonico-timbrico è molto accentuato: si notano numerose corrispondenze foniche all'interno e alla fine del verso, prima tra tutte *singularmente-infinitamente* (v. 1-v. 3), *abitudine-polline* (v. 4-v. 5), *aggregati-isolati* (v. 7- v. 8), *caduti- riuniti-distribuiti* (v. 1-v. 5), *corpuscoli- minuscoli* (v. 3-v. 8). Ci sono anche consonanze *compiutezza-consistenza*, *canto-altro* e allitterazioni in "l" *granelli – polline* e in "f" («a formare infine *consistenza di fragili*»). In rima incrociata sono gli ultimi quattro versi: «disposizione», «rincrescimento», «momento», «rimozione». La sonorità e il ritmo sono dunque molto intensi a riprova che il significante è molto studiato e sembra prevalere autonomamente rispetto al significato, ovvero al contenuto irrilevante della poesia. Già Pier Vincenzo Mengaldo aveva sottolineato la

maestria formale di Rossi nell'eseguire «partiture senza senso».¹¹³ Passando al livello sintattico, la comparsa al penultimo verso della proposizione principale («presi atto...») è uno dei tratti caratteristici dello stile di Rossi che crea così una sospensione a livello sintattico. Anche nella poesia *Traghetto sul Reno* vi è una singolarità legata a questa tecnica, visto che il componimento è costituito da dieci versi, ma per ben otto, il poeta sviluppa un inciso complesso, una digressione sulle dimensioni di una statua, non attinente nemmeno al titolo della poesia («Stavamo ancora chiedendoci come mai / il drago del Rathaus fosse per rapporto a San Giorgio / e alla lancia che aveva confitta in gola / a tal punto esiguo [...]»). È soltanto nel penultimo verso che compare a sorpresa la proposizione principale in cui si annuncia, come espresso dal titolo della poesia, l'arrivo del traghetto sul Reno («quando variopinto ci apparve, sorretto da una fune/ e affollato di gitanti, il traghetto sul Reno»). Con questo verso si interrompe bruscamente il componimento, lasciando come in sospeso un atteso e pur logico sviluppo narrativo.

Una struttura formale complessa, con numerosi prelievi dal codice burocratico-legale, si riscontra anche nel componimento *Deliberazione*; l'effetto ironico anche qui è evidente poiché tale linguaggio viene applicato per

¹¹³ AA.VV., *Cento anni di poesia nella Svizzera Italiana*, a cura di G. Bonalumi e P. V. Mengaldo, Dadò, Locarno, 1997, p. 374.

esprimere un contenuto di banale natura pratica: il poeta decide di piantare dei pali sul pendio vicino a casa per evitare che, durante il temporale, si riversino «detriti, ghiaietto, e fogliame» sui pomodori e sui legumi del suo giardino. Il termine burocratico *Deliberazione*, titolo del componimento, farebbe intuire una decisione di natura molto più importante di quella in realtà esposta dal poeta. La struttura sintattica, assai complessa, esordisce con una proposizione finale «perché [...]» a cui ne viene coordinata subito un'altra «e perché [...]». Da notare l'uso del passato remoto «stabilimmo», la forma impersonale accompagnata dal congiuntivo «che si disponessero» e l'espressione «e senza indugio di sorta», tutti elementi appartenenti a un registro linguistico molto formale (una sorta di “antilingua”, come diceva Calvino) con cui ci si aspetta che il poeta debba caratterizzare un proposito cruciale. Una specie di effetto a sorpresa si rovescia invece sopra il lettore, che si trova di fronte, nonostante il linguaggio sostenuto, ad un contesto così banale: in ciò risiede l'originalità di *Ricognizioni* in cui urtano l'*aulico* della forma e il *minimale* del contenuto; un'operazione che ricorda il barocchismo secentesco che perseguiva lo scopo di stupire il lettore. L'aspetto linguistico-stilistico è, infatti, uno dei tratti più interessanti della raccolta poiché il poeta tende con sapienza a miscelare e impiegare lessici appartenenti a registri molto diversi con un effetto ironico

di straniamento, cioè che «induce nel lettore una percezione non abituale della realtà, rivelandone aspetti nuovi o inconsueti e suggerendo significati alternativi», secondo la definizione del dizionario della lingua italiana (Sabatini-Coletti, Editore Rizzoli-Larousse, 2007). Nella poesia *Fuochi d'artificio*, che rispecchia a livello contenutistico il tema dell'effimero, si può esemplificare questo sapiente miscuglio di registri: all'inizio si trova la forma colloquiale («Tu sai che») con inserzioni di frammenti di discorsi diretti tendenti al livello basso-popolare («mi rompo») o gergale («fa il furbo») in sintonia con la popolarità del soggetto, cioè i fuochi d'artificio; nel verso successivo, però, il registro cambia bruscamente grazie ad un'espressione metaforica alta quale «fetta di buio» e soprattutto all'aulicismo inconsueto «ogive azzuro-sfumate» che, insieme agli altri termini «antistanti», «belvedere», «inviano», «amatore», producono un effetto parodico. Anche *In tardo pomeriggio* si notano accostamenti bizzarri tra lessico concreto fortemente realistico e termini aulici («babbucce screziate»; «rosacea tessera di fedeltà») a conferma di quella tendenza poetica contemporanea per cui vi è un «principio di bilanciamento degli opposti attuato dal poeta, all'interno del medesimo testo, tra sintassi complessa e lessico comune, sintassi lineare e lessico ricercato, toni eloquenti e controeloquenti, cultismi

e situazioni comuni»¹¹⁴. Gli stessi ironici innesti lessicali di registro alto su uno sfondo di realtà umile e quotidiana si ritrovano in *Acquisti per cene frugali*.

Da notare innanzitutto l'uso straniante del passato remoto che dà un'impronta quasi favolistica al resoconto del poeta sui propri modesti acquisti in una piccola bottega. Sembra che risuonino al fondo delle quotidiane *Ricognizioni*, i versi di Robert Walser e la sua percezione dell'effimero: «Come è piccola qui la vita / e come grande è il nulla» (*Luce opprimente*).

I termini colti: «condusse», «introduceva nel mentre», «talché», «teneva in serbo», lo stesso aggettivo «frugali», l'avverbio «assai» sono a contatto con altri termini molto concreti: «pantofole», «costume da ginnastica», «orologi», «barattoli di dado», «cioccolata».

Per quanto riguarda la sintassi, caratteristici di Rossi sono i frequenti incisi e l'ampiezza dell'arco periodale, dovuta alla presenza di numerose proposizioni subordinate, soprattutto coordinate e disgiuntive. Esemplare, in questo senso, è la poesia *Il luppolo* che si snoda lungo un unico e articolatissimo periodo ipotetico di ben 17 versi, privo, tra l'altro, di una proposizione principale. L'insistita ripetizione delle congiunzioni «e», «o» crea l'effetto di un flusso di pensiero ininterrotto: le

¹¹⁴ «La lingua letteraria del Novecento», in *Il Novecento. Scenari di fine secolo 2*, a c.di N. Borsellino, L. Felici, Garzanti, Milano, 2001, p. 6.

frasi proliferano senza che il poeta le ordini gerarchicamente con gli appositi elementi sintattici, in una sorta di mimesi della crescita rampicante e disordinata della pianta del luppolo, soggetto del testo poetico. È evidente che la complessità sintattica, sia ipotattica che paratattica, adempia a una funzione ironica, dando come l'impressione di trovarsi di fronte a qualcosa di solenne importanza. Il poeta scruta, osserva, esplora i frammenti quotidiani, ma, non riuscendo a trovare un senso, ripiega spesso in un'ironia che ricorda quella del poeta svizzero Robert Walser (molto amato da Rossi e da lui tradotto) nel racconto breve *Der Spaziergang* (*La passeggiata*) in cui si mescola smania esplorativa e ironia. *Supposizioni* è la poesia che incarna meglio lo spirito e la divagazione ironica di matrice walseriana che percorre la raccolta:

Niente mi vieta, quando il cancello stride,
di avanzare supposizioni intorno a chi suonerà.
Non già la pescivendola dalle ghette di lana,
per regola alticcia e scomparsa un giorno
senza che a nessuno rincrescesse; 5
ma forse un commesso viaggiatore alacre
a esortarmi a non perdere l'occasione,
“vede signore, questo è l'articolo che fa al caso suo”,
o un rappresentante di enciclopedie o di mappamondi
o il controllore del contatore di elettricità 10
forse, anche, qualcuno venuto a cercare proprio di me,
per recapitarmi un pacco o, che so io,

per conversare un po'.

Come il passeggiatore-poeta Walser enumera e descrive uno stuolo di disparate persone in cui si imbatte nel suo cammino, anche Rossi, in questa poesia, elenca, per via di immaginazione, diversi soggetti che potrebbero presentarsi presso la sua abitazione, ma diversamente da Walser, per Rossi le apparizioni non sono sorprendenti o stravaganti, ma assolutamente normali e comuni. A originare la poesia è dunque la solitudine che fa scattare uno slancio immaginativo da parte del poeta («Niente mi vieta di avanzare supposizioni intorno a chi suonerà»), tuttavia questo si annulla ironicamente nei versi successivi poiché ad esso non segue nessuna evasione dallo spazio e dalle persone comuni. Nel v. 3 la prima supposizione del poeta riguarda «la pescivendola», figura reale, connotata in maniera negativa dai termini «ghette di lana» e «alticcia». La seconda e la terza supposizione sembrano più allettanti perché dilatano lo spazio: potrebbe essere un rappresentante di mappamondi o un commesso viaggiatore, ma, in sostanza, anche in questi due casi predomina la trita quotidianità espressa dalla formula ripetuta mille volte: «*Vede signore, questo è l'articolo che fa al caso suo*». La quarta supposizione, nella figura del controllore del contatore di elettricità, lega di nuovo la possibilità alla realtà quotidiana. Anche la penultima e

ultima supposizione prospettano novità solo in apparenza poiché riguardano visitatori venuti a cercare il poeta, ma pur sempre per motivi non straordinari, ossia «per recapitarmi un pacco o per conversare un po'». A livello sintattico la poesia è costituita da due periodi: il primo è di soli due versi, mentre il secondo, lungo e articolato, si snoda su 11 versi in cui si susseguono a catena le «supposizioni» del poeta, segnalate a livello linguistico dalla successione delle congiunzioni ipotetiche e disgiuntive («ma», «forse», «o», «o», «forse»). I vocaboli si attestano su un livello linguistico medio («vieta», «stride», «avanzare supposizioni intorno», «rincrescesse», «recapitarmi», «conversare», «esortarmi», «ghette», «non già», «alacre») i referenti sono molto comuni («controllore dell'elettricità», «rappresentante di enciclopedie», «cancello», «pacco», «pescivendola») o addirittura bassi (lo stato «alticcio» e le «ghette di lana» della pescivendola). Chiaramente sovversiva dal punto di vista linguistico è l'operazione compiuta da Rossi che riveste talvolta i nomi di oggetti e persone comuni con termini o espressioni colte o auliche, ad esempio, al v. 6, «commesso viaggiatore àlacre ad esortarmi». Nella poesia *A Giovanni Parenti* una bolla di sapone è chiamata «bolla iridata» e «palloncino riluttante». Per quanto riguarda il livello fonico, si nota una trama di corrispondenze sparse per tutti i versi che ne accentuano la sonorità: vv. 5-6 allitterazione della «s»

(*nessuno-rincrescesse-commesso*); vv. 2-4 rima (*giorno-intorno*); vv. 2-3-10 coincidenza della vocale finale (*suonerà- già - elettricità*); vv. 3-4 (*pescivendola- regola*); vv.6-8-10 rima (*signore-viaggiatore, controllore- contatore*), vv.11-13 (*cercare-conversare*), vv. 12-13 (*so-ia-po*) e le anafore di «o», «forse», «per». Si nota l'effetto da canzonetta irrisoria che cade sui vv. 6-8, in particolare sulla figura e sulla frase del venditore: «vede signore, questo è l'articolo che fa al caso suo» e sul v. 10 in cui si nota l'allitterazione dei suoni «cont» «*controllore del contatore dell'elettricità*» e la corrispondenza fonica «ore» che si lega a quella del v. 6 e 8 («*viaggiatore*» e «*signore*»). Gli apparenti bozzetti realistici della raccolta mostrano il non senso e l'alienazione di una realtà frammentata in cui domina e si ingrandisce il particolare qualsiasi, insignificante e incomprensibile proprio perché isolato e non inserito entro una vera narrazione di un evento. Ad esempio, *Sine intelligentia* sviluppa, tramite una lunga e complessa struttura sintattica, un lunghissimo e minuzioso inciso per spiegare la posizione di una zona in penombra in cui si trova una carta insetticida:

Diagonalmente allo spazio compreso fra le zone, di sera,
di solito in penombra e il settore dove l'illuminazione
è un po' più fitta, precaria d'accordo se confrontata
con la luce di moderne abitazioni
e tuttavia sufficiente a rischiarare

quella parte di locale che in ogni tempo
 ha da essere bene in vita;
 senza invadere il tratto attraverso cui
 i raggi potrebbero filtrare e confluire
 nel circostante quantitativo di luminosità, 10
 area insignificante, punto minato per insetti di ogni specie
 — una carta moschicida li attende;
 delle tre prede una zanzara
 stimola da giorni i suoi arti al movimento,
 spiega la sua situazione: 15
 “Eo non moritura sum de leucemia,
 non de infortunio, non de dispiacere;
 eo moritura sum sine intelligentia”—;
 in una posizione di equilibrio e favorevole allo sguardo
 ho posato un mazzetto di astri gialli 20
 fioriti da poco nel giardino del signor Guglielmo.

Dal v. 13 si inserisce, in una sorta di “inciso nell’inciso”,
 anche la citazione e spiegazione della frase latina presente
 sulla carta. Tutta questa doviziosa digressione si dissolve al
 v. 20 nella semplice affermazione del poeta di aver
 collocato in un punto all’interno della sua casa dei fiori
 colti nel giardino del suo conoscente Guglielmo. Si ha
 l'impressione di trovarsi di fronte a sequenze simili a
 quelle del teatro dell’assurdo in cui gli eventi, spesso privi
 di nessi causali, sono legati fra loro da una debolissima
 trama, apparentemente senza alcun significato, e sono
 capaci di suscitare ironia nonostante nascondano

l'angoscia del vuoto. Lo stesso poeta, a proposito della sua raccolta, afferma che «le cose raccontate (con il frequente ricorso alla figura dell'ironia) si rivelano per lo più di scarso rilievo e quasi sempre si risolvono in una finale dissolvenza».¹¹⁵ È il caso, ad esempio, di *Giorni fa* che riporta la cronaca del banale furto di una torta da parte di un gatto, e di *Lungolago*, una delle poesie più lunghe, incentrata sull'aneddoto futile di una partita a carte. Spesso le poesie di *Ricognizioni* si risolvono anche in una semplice elencazione, come *Per un verso o per l'altro*, poesia già analizzata che elenca in modo generico diverse inclinazioni delle persone; *Nella superficie inclinata* si risolve in un susseguirsi di semplici elementi paesaggistici e di indicatori spaziali percorsi dallo sguardo che vaga sopra un muro; *Retrospezione* è un elenco di postille di foto; la sopraccitata *Supposizioni* dove l'elencazione riguarda diversi personaggi che potrebbero presentarsi presso l'abitazione del poeta. Un puro elenco di azioni meccaniche è alla base delle poesie *Manovratori della notte* e *Movimenti di gru*. La schiacciante oppressività che scaturisce dalla cieca catena di manovre, potrebbe richiamare *O carro vuoto su un binario morto* di Rebora (poeta molto stimato da Rossi), in particolare, per l'insensatezza delle «manovre» e per il tracciato forzato di «giunzioni» e «rotaie» da cui non si evade:

¹¹⁵ Y. Bernasconi, *Tre domande ad Antonio Rossi*, su www.culturactif.ch.

[...]
ecco per te la merce rude d'urti
e tonfi. Gravidò ora pesi
sui telai tesi;
ma nei ràntoli gonfi
si crolla fumida e viene
annusando con fascino orribile
la macchina ad aggiogarti.
Via del suo spazio assorto
all'aspro rullare d'acciaio
al trabalzante stridere dei freni,
incatenato nel gregge
per l'immutabile legge
del continuo-aperto cammino:
e trascinato tramandi
e irrigidito rattieni
le chiuse forze inespresse
su ruote vicine e rotaie
incongiungibili e oppresse
[...]

[Clemente Rebora, *Frammenti lirici* (1913) da C. Rebora, *Le poesie*, Garzanti, Milano, 1994]

Ritornando all'analisi del livello tematico di questa raccolta, si tratta di un microcosmo del "frammento" in cui persone, animali, oggetti, appaiono e scompaiono rapidamente. Infatti, il critico Giovanni Raboni,

nell'introduzione alla raccolta, ha parlato di una dimensione del «baluginare» e «balenare» che fa sì che i frammenti della realtà appaiano e scompaiano rapidamente come in una istantanea, trasmettendo una visione di non-senso ed incompletezza esistenziale.

In *Giocchi nella nebbia* lo sguardo del soggetto scruta nell'ingannevole visibilità della nebbia:

Visibili a intermittenza, i ragazzi si sparpagliano
 nella nebbia, giocano a guardie e ladri.
 A lungo di loro non è tangibile la presenza
 se non per uno zigomo che affiora dal grigio
 o per una giacca a vento scomparsa fra gli oleandri 5
 e ricomparsa più in là, verso la fontana o l'entrata;
 e talora non uno ma più cocuzzoli
 e berretti col fiocco e lembi di indumenti
 e sagome in corsa o accovacciate
 appaiono rapide, ristanno un attimo 10
 e si eclissano fra rumori leggeri
 o in silenzio.

I ragazzi che giocano perdono consistenza, diventano sagome in corsa tra la nebbia e di essi non è tangibile la presenza se non per tratti del loro corpo o dell'abbigliamento; infatti, la sineddoche è la figura principale riferita sia alle parti del corpo (zigomo) sia ai vestiti (giacca, cocuzzoli, lembi di indumenti). La poesia si incentra su tale apparire e scomparire, tra la nebbia, di

frammenti del loro abbigliamento o dei loro corpi. A livello sintattico si nota nei versi l'alternanza fitta e sapiente delle congiunzioni «e» e «o», che riproduce l'apparire e scomparire degli elementi: «o», v. 5; «e-o», v. 6; «e», v. 7; «e-e», v. 8; «e-o», v. 9; «e», v. 11; «o» v. 12.

Il lessico è impreziosito da termini letterari: «affiora», «tangibile», «dembì», «ristanno», «si eclissano», «sagome». Vi sono comunque anche altri vocaboli più realistici come «giacca a vento», «berretti col fiocco». In particolare, spiccano i termini sdruccioli «tangibile», «zigomo», «cocuzzoli», «sagome», «appaiono», «rapide», «attimo», «eclissano» che sembrano riprodurre il ritmo rapido dell'apparizione. Il termine «cocuzzoli» ha anche un effetto lievemente ironico per il suono. Tale gioco di “presenza-assenza”, messa in scena da *Giochi nella nebbia*, rende le immagini umane simili a visioni oniriche («sagome») che portano in sé un clima di drammatica sospensione tra reale esistenza ed evanescenza. Il critico e scrittore Giovanni Bonalumi, infatti, sceglieva di parlare, a proposito di questo tipo di percezione del poeta, di «intensa precarietà» poiché «uomini, animali, cose appaiono per subito sparire (e magari, ma molto di rado, ricomparire). L'evento, non a caso, quasi sempre si precisa nella clausola finale, dentro un'ultima battuta;»¹¹⁶.

¹¹⁶ G. Bonalumi, «Antonio Rossi. Riconizioni», in «Scuola ticinese: periodico della sezione pedagogica», n. 75, 1979, p. 27.

L'atmosfera respirata in *Ricognizioni* potrebbe anche evocare un classico testo montaliano *La casa dei doganieri*: le persone che si affacciano nei componimenti sono simili a brevi comparse fantomatiche o sono presentate sotto forma di voci più o meno percettibili. Nella poesia *La nostra vicina*, la vicina di casa «È una voce lontana che viene da chissà dove». Nel componimento *Per telefono*, il colloquio tra il poeta e l'amico è solo per voce, «come di due che si chiamano da lembo a lembo». L'abbondante presenza, in *Ricognizioni*, di stralci di frasi dirette riportate come voci anonime giunte casualmente dall'esterno all'orecchio del poeta, conferma che Rossi riduce spesso l'umano all'elemento vocale ed inoltre corrisponde, a livello linguistico, ad una riproduzione dei moduli del linguaggio comune in sintonia con la scelta di una poesia antilirica abbassata al quotidiano.

Il motivo di fondo della raccolta, cioè l'apparizione, è sottolineata anche a livello del significante dalla ripetizione frequente del verbo «apparire» («appare talvolta» p. 15, «compaia» p. 23, «non appare» p. 23, «ci apparve» p. 91, «ricompare» p. 55, «spunta» p. 59, «appaiono» p. 65, «si rivelano» p. 87). L'apparire, opposto all'essere, non è saldo, è inconsistente e ingannevole al punto da poter anche non corrispondere alla realtà che si vede. La scomparsa, movimento speculare all'apparizione, viene evidenziata anch'essa a livello lessicale dall'alta ricorrenza di

espressioni come «*si perdonon*» (p. 99), «*si disperdonon*» (p. 25), «*viene meno*» (p. 53), «*si eclissan*» (p. 65), «*scompaionon*» (p. 37), «*scomparendo*» (p. 67), «*scomparsa*» (p. 65). Inoltre essa si manifesta anche sotto forma di frasi di discorso diretto che volano via, di fugaci incontri e commiati: «*si congeda*» p. 57; «*ci salutammo*», p. 61; «*volersene andare*», p. 55; «*se ne va*» p. 55; «*se ne va*» p. 55; «*va via*», p. 35. Anche la poesia *Partita a bocce sulla strada per l'Etna* esemplifica il tema del dileguamento e della caducità: una partita a bocce, preparata ed allestita in modo improvvisato sulle pendici dell'Etna, viene vanificata rapidamente a causa del passaggio di una macchina.

Andò infine per una partita a bocce.
 Scelti i lapilli e chiariti i termini della sfida
 Si entrò tosto nel vivo della competizione,
 campo in leggera pendenza, spettatori uno.
 E sull'8 a 6 in mio favore 5
 — tutt'al più, secondo la tua tesi, sull'8 a 7 —
 l'esito dell'incontro sembrava ormai delineato
 quando una 127 beige
 transitando ad alta velocità
 sopra lo schieramento di gioco 10
 vanificò in un nugolo di fumo,
 [...]

L'ironia, anche in questo caso, traspare da ogni verso: le pendici dell'Etna costituiscono già di per sé un contesto molto inconsueto e precario per organizzare un gioco, che assume, quindi, tutti i tratti dell'improvvisazione e dell'imprecisione (il campo è «in leggera pendenza», i «lapilli» al posto delle palle, un solo spettatore). L'ironia diventa però cupa e seria per il contrasto tra catastrofe irrilevante (la partita a bocce distrutta) e la temibile reale catastrofe naturale rappresentata dal pericolo del vulcano Etna. Il verso fondamentale che veicola il tema dell'evanescenza, cioè «vanificò in un nugolo di fumo», si trova quasi alla fine del componimento, sottolineando l'effetto di sorpresa ed imprevedibilità. In tutta la raccolta il lettore si accorge di trovarsi di fronte ad accadimenti senza importanza che non lasciano traccia: spia ne sono le parole utilizzate con molta frequenza «*insignificante*», «*niente*». Il titolo *Ricognizioni* è giustificato dal fatto che il soggetto si interroga, agisce o esterna impressioni su diverse situazioni, persone o oggetti incontrati per caso, ma la «ricognizione» non porta a nulla in termini di comprensione perché l'atteggiamento che permane è quello di dubbio, incertezza, come testimoniano le numerose occorrenze a livello lessicale di «*non so*», «*a me pare*», «*forse*», come a voler significare che non si possono dare nessi e verità, ma soltanto impressioni frammentarie. L'elemento base della poesia di Rossi sono gli elementi

sparsi che non riescono a creare senso. In *Giornata di vento* il vento è il protagonista che sommuove tutti i frammenti e li porta in evidenza:

Quando il vento sospinge nei sottopassaggi
avanzi di stoffe e fiori di stagione
e sommuove fra gusci e torsoli di pere
quinterni di ebdomadari con spaccati di soubrettes
[...]
altre scorie volteggiano a scatti

Il termine «*turbinio*», inteso come movimento caotico della realtà, è presente anche nella poesia *Sabato*. In *Ricordo di una passeggiata a Re* si mescolano senza organicità percezioni memoriali varie: la frase di un'etichetta, un'iscrizione nel Santuario, movimenti impercettibili di foglie, un giro ciclistico. All'interno della sequenza principale della poesia, i termini-chiave «caotica», «ingorghi», «si aggrovigliano», «incomprensibilmente» tratteggiano l'essenza dell'esistenza:

Passeggiata caotica, ricordo,
pioveva, ingorghi, il Giro ciclistico, maglie imbrattate;
e le foglioline si aggrovigliano-forza Renzi!-
incomprensibilmente-dai Rota!.

Il tema della *passeggiata* (presente anche nella poesia *Primavera* in cui l'anziano del dispensario «/riaccende il sigaro e continua la sua passeggiata pomeridiana/») è un'eco di Walser, sia dell'omonimo racconto, sia delle poesie tradotte ed introdotte dallo stesso Rossi:

Faccio la mia passeggiata
essa mi porta un poco lontano
e a casa; poi in silenzio e senza
parole, mi ritrovo in disparte.

[

Robert Walser, *In disparte*]

Se in Walser il movente della passeggiata si risolve in vuoto e solitudine, Rossi aggiunge l'aggettivo «caotica», che connota maggiormente la percezione visiva ed uditiva di eventi frammentati e di frasi anonime («pioveva, ingorghi, il Giro ciclistico, maglie imbrattate; /e le foglioline si aggrovigliano- forza Renzi!-/ incomprensibilmente- dai Rota!».) rievocate nel flusso della memoria.

L'accento della poesia è posto, però, su quelle «sperdutissime foglioline» che «si librano e ricadono sul fondo» della tazza, rappresentando i movimenti precari e di insensata ripetitività che caratterizzano la vita degli esseri.

Le «foglioline» sono forse un altro rimando alla poesia
Un piccolo paesaggio di Walser:

C'è un alberello sul prato
E con lui molti alberelli graziosi.
Una *fogliolina* trema nel vento gelido
E con lei molte singole *foglioline*.
[...]

Anche per Rossi l'uso del diminutivo vuole significare «una natura frammentata sottoposta ironicamente ad un procedimento di erosione»¹¹⁷. Vi sono, infatti, ancora due occorrenze interpretabili in questo senso: in *Rimozione di polline* i termini «corpuscoli» e «infinitamente minuscoli» sottolineano ironicamente, attraverso l'insignificanza dell'oggetto, la precarietà esistenziale.

Ne *Le canoe capovolte e la maschera* non c'è apparente collegamento tra gli attrezzi sportivi menzionati nel titolo e il pescatore che rischia di perdersi e di annegare nel mare, inseguendo la cernia, tuttavia il filo tematico conduttore della poesia, che lega le due parti, sembra essere il tentativo fallito di esplorazione dell'ignoto. Gli attrezzi non garantiscono il successo dell'esplorazione, come si dice nei primi versi:

¹¹⁷ Robert Walser, *Poesie*, a c. di A. Rossi, Casagrande, Bellinzona, 2000, p. 100.

Le canoe capovolte e la maschera e le pinne speciali [...] non sono soltanto indici elementari di attività subacquee [...] e nemmeno saprebbero ovviare alle incertezze o certamente non offrirebbero garanzie a chi esigesse da essi indicazioni di particolare utilità

Il pescatore dimostra che l'esperienza dell'ignoto (simboleggiato dai «reconditi marini») può essere terribile e terrificante: «capita al pescatore inesperto di lasciarsi sorprendere / in una rincorsa sfrenata che a malapena riesce a riaffiorare».

Ne *Il pesce persico*, tra l'*incipit* e la conclusione della poesia, si susseguono momenti diversissimi che non danno nessuna coerenza unitaria al testo: vi è un breve scambio di informazioni sul pesce persico tra il poeta e un interlocutore sconosciuto («In che luoghi a mio giudizio nidifica il pesce persico? Nei / fondali profondi./ E come vive? In colonie numerose.»), l'arrivo di una barca con due giovani, la domanda del poeta per conoscere l'ora, il gesto di risposta e la similitudine del lago disegnata dalla mano: «non c'è dubbio, che sono le nove e mezza: ed è come se la / mano/ tagliasse l'aria di traverso, dividesse il lago in due/ fino alla punta di San Martino». I motivi di fondo sembrano essere la distanza che rende difficile la comunicazione (il poeta a riva tenta di dialogare con i giovani nell'acqua), il disorientamento («[...] non so che ora è» v. 8) e l'atmosfera surrealmente straniante evocata

dalla mano del poeta che “taglia” (il verbo allude alla frammentazione) in due il lago. I versi sono franti anche da *enjambements* fortissimi che isolano i seguenti segmenti: «[...] Nei / fondali profondi; [...]e quelli sulle / prime; ed è come se la /mano [...]». Anche la poesia *Cartuccia* accosta sensazioni diverse legate a notizie, a pensieri che niente hanno a che vedere con il riconoscimento finale ed improvviso del cane di cui il poeta sente il fruscio in giardino. Non solo l'ambiente esterno è frammentato e disordinato, ma anche l'interiorità e la psiche: in *Retrospezione* l'io rievoca il passato in modo disordinato tramite un flusso di memoria che porta alla luce «foto», «postille», «cartoline», «ricette per tortelli» e i «primi tentativi di dattilografia». Questi ultimi vengono riprodotti e creano una disposizione visiva dei versi a cono, sottintendendo la non consequenzialità e mancanza di legame degli appunti memoriali:

INdirizzo utile
Jacob Rohner a-g
Balgach
(Svitto)
calze

Un altro aspetto peculiare, che si scorge nei testi di *Ricognizioni*, è la sproporzione, ossia l'ingrandimento di un particolare, dettaglio insignificante, che assurge addirittura

a titolo del componimento: ne *Le lucertole di Aminternum*, Rossi focalizza l'attenzione su un particolare irrilevante che viene espresso negli ultimi tre versi della poesia: «Fra le piante non c'erano lucertole, / pioveva un poco e quel poco / bastava a tenerle lontane». Il poeta lavora su accadimenti minimi e quotidiani dai quali fa emergere talvolta anche lo scarto dalla norma, cioè aspetti stravaganti e ironici, soprattutto nel finale dei componimenti. Un esempio, oltre allo smemorato anziano del dispensario della già esaminata *Primavera*, si trova nella poesia *Canto di gallo a mezzanotte e mezza* in cui il canto del gallo giunge non nella consueta ora mattutina, bensì in tarda notte. Tale canto si pone quindi non solo come uscita dalla norma, ma può afferire anche al tema del disorientamento in quanto genera confusione tra la dimensione temporale del giorno e quella della notte. Anche la poesia *La nostra vicina* ha per oggetto il bizzarro comportamento della vicina che «spunta prima di ogni sera da qualche angolo / e chiama i gatti» [...] Si rivolge al più piccolo / spera che non sia smarrito / e quando viene gioca con lui, / motteggia e gli racconta filastrocche»

Lo sconosciuto di *Giorni fa* sembra voler fare una cortesia («mi spiega che alla finestra c'è un gatto / fa un inchino e si congeda») e invece trafuga a sorpresa una torta dal davanzale del poeta («ma resto lì di stucco, la prendo come un'offesa personale; / adesso non saprei ma

ricordo anche / di avergli gridato qualcosa, / malvivente o
brigante mi pare.»). Nei testi di Rossi emergono note di
stranezza e straniamento anche dal mondo animale e
naturale: ad esempio, oltre al gallo che canta a notte fonda,
nella poesia *Il faggio che nel brillìo*, un pezzo di pregiato
faggio, proprio come un essere dotato di spirito, emette
un pensiero prima di essere bruciato, quasi come se stesse
narrando il suo sacrificio:

«[...] «Ma io che fra i legni
simbolizzo dopo tutto la qualità, ecco...»
e il fuoco l'ha già preso fin giù nelle nervature
e non può più liberarsene se non per dire,
ma soltanto per poco, che gli dispiace,
che vorrebbe impedire, invece...

La vittima non può ribellarsi, ma solo sperare in una rinascita: «e il faggio resiste, ma per poco / ancora un momento, o una notte, / e allora sarà forse l'inizio...».

Ne *Il luppolo*, l'immagine della pianta che per sopravvivere si arrampica e si aggrappa tortuosamente, espandendosi a dismisura, è in qualche modo impressionante e dimostra come il ritmo della natura sia diverso e superiore a quello umano: il luppolo, a differenza dell'uomo, «pago non si affanna a volersi districare dalla rete di agganci / in cui trova ragione», non è «sopraffatto da chissà quali incombenze / e lievemente

insoddisfatto», ma «patisce» e «prospera» seguendo il ciclo delle stagioni. Questa pianta rampicante è immagine di resistenza e forza. La struttura sintattica sospesa e l'allusione all'interlocutore indefinito «tu» evoca alcuni componenti di Montale:

Il luppolo è un correlativo oggettivo del TU, tanto è vero che anche a questo TU manca qualcosa di fondamentale, è un (quasi) soggetto senza verbo principale [...] è anche lui come il luppolo, tra color che stan sospesi, in attesa forse di una *montaliana* occasione che non arriverà [...] ¹¹⁸

Il percorso di un'anitra sul lago, nella poesia omonima, risulta interessante agli occhi del poeta poiché l'anitra è un esempio di dinamismo («s'impunta, sfodera a volte / le penne di coda, lavora di palme / e ora con semicerchi e correzioni / di rotta, ora con rare soste») e imperturbabilità («tentenna il suo capo appena... né l'incedere suo s'inceppa / per ostacoli in superficie / o pericoli umani») che le consentono di proseguire «*il suo percorso sul lago*». In molte poesie di *Ricognizioni* vi sono situazioni che potrebbero far pensare al famoso dramma di Beckett *Aspettando Godot*: nella già citata *Supposizioni*, ad esempio, vi è l'attesa di qualcuno, proiettato solo dall'immaginaria divagazione del poeta. La poesia *Sabato*,

¹¹⁸ P. De Marchi, «L'Anguilla di Montale e le sue sorelle», in «Testo», n.50, luglio-dicembre 2005, p. 86.

rovesciamento ironico del *Sabato del villaggio* leopardiano, pone in evidenza come il sabato sia trascorso come un giorno grigio non diverso dagli altri (giochi dei ragazzi, le tartarughe sul prato, le biciclette), annullando così l'aspettativa insita nel giorno festivo. L'attesa domina anche *Suonatore di contrabbasso*, ma non viene sciolta perché il musicista è colto nei gesti preliminari al concerto e non durante l'esecuzione. Tale sospensione a livello contenutistico, rilevata in molte poesie, trova un perfetto riscontro anche sul piano sintattico visto che numerosi incisi deviano l'attenzione e rinviando la principale. I casi più evidenti sono *Sine intelligentia* e *Il luppolo*, ma anche *Traghetto sul Reno*, *Cartuccia*, *Le canoe capovolte* mostrano una sintassi contorta che si avvolge sulle proposizioni subordinate. La raccolta, nonostante sia disseminata di oggetti, animali, persone, alla fine risulta essere un monologo di solitudine: il poeta, nella sua attitudine riflessiva ed osservativa, resta all'esterno, non dialoga veramente, ma ha solo contatti ed incontri fortuiti e fugaci che non lasciano segno. Gli interlocutori scompaiono in fretta, lasciando il dialogo interrotto (cfr. *Per telefono* o *Giorni fa*) oppure non vi è comprensione tra le parti (cfr. *Alba*, il dialogo con la compagna di viaggio americana è impossibile a causa della diversità della lingua). Inoltre lo sguardo di Rossi si caratterizza per il fatto di andare in direzione centrifuga, ovvero dal centro alla periferia, cioè

si posa sugli aspetti marginali, più inosservati della realtà, sull'esistenza minima, nella convinzione, come afferma lui stesso, che «il centro non esiste». Espressione-chiave della poesia *Orti fuori città* è, infatti, «*in disparte*» (v.10), ereditata probabilmente da Robert Walser: «Faccio la mia passeggiata / essa mi porta un poco lontano/ e a casa; poi, in silenzio e senza / parole, mi ritrovo *in disparte*». Tale atteggiamento, che richiama anche una tendenza crepuscolare, testimonia che il poeta ha perso la sua funzione di centralità, cioè non è più il «vate» che conosce tutto o ha un rapporto privilegiato con le cose e ne svela l'arcano, ma è colui che non sa e comunica soltanto la sua esperienza e il suo vissuto fatti di cose «minime»:

In un seminterrato del fondocittà
io ho visto, vi rendo noto
capi di biancheria sospesi a ganci
e stracci per rigovernare, e in un cartoccio
pacchetti di meta e cerini.

5

[...]

[*Comunicazione a terz'*]

In *Spalatori di neve* il poeta sposta lo sguardo dal gruppo al singolo che si allontana per vie secondarie; in *Rimozione di polline* pone l'attenzione su un elemento minimo quale i granelli di polline. In *Cene d'acquisto frugali* narra i suoi comuni acquisti. Il modello di Rossi è ancora l'amato

Walser che detesta una concezione di arte erudita che non abbia «un rapporto felice con la quotidianità»¹¹⁹ e che ridimensiona ironicamente la figura del poeta nella consapevolezza che lo scrittore non ha un ruolo riconosciuto o una funzione sociale e vive, perciò, un'esistenza ai margini:

Ogni vero poeta ha una predilezione per la polvere. È universalmente risaputo, infatti, che nella polvere e nella più incantevole dimenticanza giacciono sepolti i poeti più grandi, vale a dire i classici [...] Per dirlo senza mezzi termini, attualmente vivo in una stanza da bagno. L'aria è umida, ma non fa niente perché io amo gli ambienti umidi e bagnati. La stanza è piuttosto piccola, ma ho già avuto modo di vivere in stanze più piccole... Ah come è dolce e bella come un sogno la magra esistenza dei poveri, fatta di pane quotidiano e difficoltà. Sono profondamente felice di far parte della gente comune. I luoghi nei quali preferisco abitare sono le periferie e i poveri [...] sono i miei compagni¹²⁰.

Anche Rossi, come Robert Walser, non pone l'arte in una dimensione superiore, bensì alla stregua di tante altre futili inclinazioni nell'ottica che non vi sia una gerarchia assoluta di importanza tra le cose:

¹¹⁹ L'affermazione «[...] A tutti questi uomini così straordinariamente eruditi manca del tutto un felice rapporto con la quotidianità [...]» si trova nella prosa *Una specie di uomini molto istruiti* nel volume Robert Walser, *Una specie di uomini molto istruiti*, a c. di M. Mantovani, Armando Dadò Editore, Locarno, 2007, p. 250.

¹²⁰ Robert Walser, *Una specie di uomini molto istruiti*, a c. di M. Mantovani, Armando Dadò Editore, Locarno, 2007, pp. 66-67,70.

C'è chi alleva fringuelli o colleziona capsule di bottiglia

C'è chi si presenta agli sportelli

Incarti alla mano

Non pochi si interessano di operetta 10

O coltivano le arti

[*Per un verso o per l'altro*]

Lo stesso titolo *Per un verso o per l'altro*, se si intende «verso» in senso tecnico come unità minima e fondamentale del testo poetico, potrebbe avere anche valenza ironica autoreferenziale sul fare poesia, cioè sul disporre i versi. Il poeta di *Ricognizioni* è ostile all'enfasi e alla grandezza nella misura in cui lo era Walser:

ciò che è grande-o comunque ciò che assume pose di grandezza- è spesso banale, falso e ideologico, mentre ciò che è piccolo e inappariscnte non ha una funzione rappresentativa e quindi è più sincero, più spontaneo, più vicino alla misteriosa ma in fondo semplicissima verità della vita¹²¹.

L'adesione e l'osservazione della realtà umile, che emerge dai componimenti, (attenzione alle particelle, ai granelli, alle persone che possono passare inosservate come anziano o inserviente, ai luoghi marginali come sottopassaggi, quartieri periferici) è compiuta senza

¹²¹*Ivi*, p. 9.

retorica attraverso una prospettiva simile a quella verista piuttosto che neorealista. L'io stesso di Rossi se ne sta ai margini e, in quanto soggetto delle poesie, si riduce al minimo o è assente: vi è infatti insistenza sui pronomi indefiniti, su quelli generici («nessuno», «ognuno», «chi»), sulle forme impersonali ed indefinite del verbo e vi è ampio uso del linguaggio burocratico che determina straniamento e anche distacco dal soggettivismo. L'io non veicola certezze, (*«a me pare»*, *«a nessuna di queste domande, convenimmo, c'era dato di trovar risposta»*, *«così pare a me»*, *«non so»*, *«non sai»*, *«dubbio»*) sospende spesso il discorso (p. 19, p. 21, p. 23, p. 53) e, quando si interroga, non ha mai risposte certe (*«Il resto del senso va perso»* p. 21, *«Incomprensibilmente»* p. 21, *«non so»*, *«non sai»*, p. 95). Nelle rare volte in cui compare come genere grammaticale, l'io comunica o prende atto di cose banalissime, quotidiane, o esprime semplici osservazioni:

Io sono persuaso, per ciò che riguarda
 La zona al lago, che i graditi ospiti
 Non avranno in alcun modo a rammaricarsene;
 per la visione anzitutto al largo
 del percorso dei canottieri
 [...]

5

[*Il lago a Campione d'Italia*]

io ho visto, vi rendo noto 2
capi di biancheria sospesi a ganci
[...]
[Comunicazione a terzi]

Il linguaggio dei testi è antilirico, tendente al prosastico-narrativo in accordo con il contenuto quotidiano, ma corrisponde anche ad una scelta stilistica molto frequente nella poesia contemporanea in cui «[...] gli scambi poesia-prosa interpretano la volontà di attuare una *variatio* assolutamente moderna, una tendenza antiorfica [...]»¹²² e antiermetica.

Il lessico è prevalentemente di registro comune, piano («*si imbronciano*», «*bluff*», «*non sai*», «*non so*», «*termos*», «*pescivendola*», «*capanno*», «*attrezzi*», «*orto*», «*pomodori*», «*c'è chi c'è chi*», «*pensiline*», «*torsoli*», «*gusci*», «*occhiali*», «*ora di cena*», «*cioccolata*», «*babbucce*», «*vaniglia*», «*focacce*») come confermano anche i titoli dei componimenti («*Tardo pomeriggio*», «*Acquisti per cene frugali*», «*Le lucertole..*», «*Partita a bocce*»). Esso è, però, piuttosto eterogeneo e variegato poiché spazia in vari ambiti: vi sono termini burocratici («*deliberazione*», «*rimozione*», «*comunicazione a terzi*», «*dissentire*», «*convenimmo*», «*presi atto*», «*designarli*», «*vi rendo noto*», «*provvisto di*»), colti («*indi*», «*anzitempo*», «*pago*», «*ebdomadarì*», «*sillogizzanti*», «*effigi*», «*si libranò*», «*talché*», «*ristanno*»,

¹²² «La lingua letteraria del Novecento», in *Il Novecento. Scenari di fine secolo 2*, a.c.d. N. Borsellino, L.Felici, Garzanti, Milano, 2001, p. 8.

«drappello», «incedere», «tosto», «transitando», «in procinto di», «alacrità», «volatili»), del latino classico («*Paradisi portae per te nobis apertae sunt*») e maccheronico («*Eo non moritura sum de leucemia, non de infortunio, non de dispiacere; eo moritura sum sine intelligentia*»), termini specialistici-tecnici di ambito medico-scientifico, zoologico, geografico («*fictene*», «*predelle*», «*cavi*», «*padiglioni*», «*antenne*», «*aggregati*», «*corpuscoli*», «*gru*», «*braccio*», «*angora*», «*fascine*», «*meta*», «*clivi*»), botanici (*Limodorum*, *Epipogium*, *Spiranthes*, *Listera*, *Neottia*, *Goodyeara*, *Malaxis*, *Corallorhiza*), erboristici («*antillide*») ed espressioni della lirica tradizionale usate in modo ironico («*emmi alquanto duretton*», «*alacre*», «*ogive*», «*anditi acheronte*»), [richiamo dantesco] «*bolla iridata*», «*diporti*», «*cerulea*», «*nugolo*», «*vago*»). L'uso del passato remoto («*udimmo*», «*scorgemmo*») è un calco ironico della lingua letteraria. Vi è anche un calco ironico liturgico («*tutto ciò sarà festevole e gaio*») e di canzonetta popolare («*Pena uno scudo e perdita de' panni / per chi lava in questo fonte*»). Frequenti sono i nomi propri di luoghi (*Como*, *Lario*, *Campione d'Italia*, *Settignano*, *Sederini*, *Ponte Chiasso*, *Reno*, *Etna*, *Aminternum*, *Rocchette*, *Re*, *Piazza Cavour*) e persone (*Giovanni Parenti*, *Cartuccia*, *Cristina*, *signora Emilia*, *signor Guglielmo*, *Tulipano*, *Giancarlo* e *Remo*) e nomi comuni di cose (*127 beige*, *il battello Benaco*, *il Giglio* e *il Volta*). La costruzione linguistica è comunque molto studiata e curata poiché miscela in modo sapiente i vari elementi lessicali e stilistici. A livello metrico i versi sono

irregolari, di varia lunghezza, con frequenti *enjambements* che cadono soprattutto sulle congiunzioni e disgiunzioni.

Le rime sono rare, ma vi sono effetti ritmici prodotti, oltre che da allitterazioni di suoni, consonanze, dissonanze, ripetizioni di vocali, anafore, anche dall'alternanza di congiunzioni, disgiunzioni (e, o) e polisindeti che creano un vero e proprio ritmo autonomo. Significativo, ad esempio, l'alternarsi di «e» e «o» che produce vari schemi: *Primavera* (e-o-e-e), *Terriccio* (o-e-e), *Giornata di vento* (e-e-e-o), *Sabato* (e-e-e-e-o-e), *Il luppolo* (Se-o-o-o-e-e-a-e-e), ma si possono ritrovare altri casi in numerose poesie della raccolta. Nei primi due versi di *Anitra sul lago* vi è predominanza del suono «p» che si intreccia con altri: *piane-tentenna*, *appena*, *penne*, *incedere*, *inceppa*, *ostacoli*, *pericoli*, *mutevoli lavora*, *ora*, *rare*, *ella*. Corrispondenze ancora con *germano-umani*, *ostacoli-soste*. Gli «a capo» sono dosati per mettere in evidenza rime, ripetizione di congiunzioni e di avverbi (*ora*, *ora*). La ripetizione per tre volte di «suo», in particolare, mette in risalto l'unicità dei movimenti dell'animale. L'allitterazione di «s» (*s'inceppa*, *suo*, *superficie*, *s'impunta*, *sfodera*) crea un suono sibilante che evoca la scia dell'animale sul lago.

Nella *Superficie inclinata* le ripetizioni dei verbi, di «muro»-«muri» (che indicano un paesaggio chiuso) e degli indicatori di spazio («di là», «di qua», «press'a poco», «diritto», «a sinistra», «linea retta», «opposto») creano un interno e

martellante ritmo che riproduce lo spostamento rapido dello sguardo completamente introiettato nel paesaggio. In *Manovratori nella notte*, l'elenco di verbi in desinenza finale alternata (*ano-ono-ono-ano-ano-ono*), la ripresa della desinenza in *operazione* e *giunzioni*, la corrispondenza tra *manovra* e *chiamano*, la ripetizione «*Si*» servono a riprodurre la pesante ripetitività dei gesti e segnali luminosi che sembrano avere un significato quasi cifrato e misterioso nella notte. Le azioni sono unite dall'asindeto che conferisce maggiore velocità e freddezza.

Se la quotidianità è la radice di *Ricognizioni*, come afferma Raboni, («si ha l'impressione che i singoli momenti, i singoli spazi espressivi si formino, a partire da suggestioni sonore, cadenze, giri di frase, segmenti o lacerti abbastanza casuali [...] di un nastro fonico-semanticamente prelevato dalla banalità quotidiana» [...] ¹²³.) essa ha anche un notevole risvolto di monotonia. Ad esempio, nella poesia *Su una superficie inclinata*, lo sguardo, pur spostandosi continuamente, resta imprigionato, come dentro uno specchio, nei contorni del paesaggio stesso («*muro*», «*cortile*», «*canale*», «*prati*», «*colline*», «*pianura*», «*ville*», «*campagna*») e ritorna, tramite un movimento circolare, da dove era partito all'inizio, cioè alla «*superficie inclinata della campagna*» che è infatti il titolo del componimento e al tempo stesso il verso che lo chiude. Altre poesie di

¹²³ G. Raboni, Prefazione, in A. Rossi, *Ricognizioni*, cit., p. 7.

Ricognizioni, che hanno come tema il vincolo con l'abitudine e la consuetudine sono, ad esempio, *Per telefono*, che si apre con il verso «C'è niente, ti dico, di mutato!», mentre gli ultimi versi di *Rocchette e la funicolare* sono un concentrato di frasi e di luoghi comuni:

[...]

e le signore si meravigliano che al giorno d'oggi
nessuno sappia più cedere un posto o fare una cortesia;
e il postino gesticola, si lamenta del troppo lavoro,
confida essergli ultimamente capitato fra le mani
un telegramma privatissimo che a dire il vero
non potrebbe riferire...

Anche le conversazioni di *Fuochi d'artificio* o *Lungolago*, il riconoscimento del cane *Cartuccia* o la visione della vicina conosciuta per i suoi tratti caratteriali, appartengono alla vita ordinaria. Molti versi nella raccolta testimoniano la ruota sempre uguale della consuetudine: «e la gente si affretta verso casa o altrove / e a capo basso marcia [...]» (*Giornata di vento*), «sopraffatto da chissà quali incombenze e lievemente insoddisfatto / mentre indugi su questo pianerottolo intermedio» (*Il luppolo*). Anche lo svago e il tempo libero diventano assuefazione a certi comportamenti, come in *Orti fuori città*, in cui si accenna all'abitudine consolidata di andare a coltivare un proprio orto fuori dalla città: «Che bello dev'essere venire qui al

sabato, / aprire il capanno, controllare che gli attrezzi / ci siano ancora tutti e incominciare a lavorare». Il ritmo ripetitivo del lavoro è al centro di *Manovratori nella notte* («Ed ecco i tre si concertano, ripartiscono in equa misura i compiti di manovra»), ma anche di *Spalatori di neve* e *Movimenti di gru*. «Gli spalatori di neve, puliti i gradini della sinagoga, / si incamminano verso altri piazzali, / sorpassano, fischiando motivi [...]».

Il microcosmo ordinario e minimalista di *Ricognizioni* potrebbe richiamare il tono ironicamente dimesso e quotidiano dei crepuscolari e di alcuni poeti della migliore tradizione italiana novecentesca. Ad esempio, viene in mente *Una sera come tante* o *Le tue ore migliori* della *Vita in versi* di Giovanni Giudici, dove protagonista è una poesia della quotidianità. Per entrambi i poeti l'ironia ricopre il senso dell'effimero e una certa mediocrità delle situazioni:

Una sera come tante, e nuovamente
noi qui, chissà per quanto ancora, al nostro
settimo piano, dopo i soliti urli
i bambini si sono addormentati,
e dorme anche il cucciolo
[...]

Una sera come tante (quante ne resta a morire
di sere come questa?)

[...]

Una sera come tante, ed è la mia vecchia impostura
che dice: domani, domani... pur sapendo
che il nostro domani era già ieri da sempre
[...]

[G. Giudici, *La vita in versi*, Mondadori, Milano, 1965]

Ricognizioni, per il minimalismo del contenuto, rievoca un'affinità tematica anche con il poeta Tiziano Rossi. Si confronti la poesia *Sine intelligentia* in cui, come già visto sopra, la zanzara, insetto insignificante e «sine intelligentia», cattura l'attenzione del poeta svizzero, con la prosa seguente del poeta milanese sull'osservazione di alcune formiche:

Nella calura si stava esprimendo al meglio il mondo vorticante degli insetti, con quei ronzii, stridii, luccicori, palpiti e svolazzi che - a saperla lunga - obbediscono a geometrie sapientissime e, per i profani, parecchio sadiche.

Seduto sotto la grande quercia, il signor R.B. ammirava l'ordine sotteso a quell'apparente caos; ma insieme ne era oppresso. Smise di fumare il suo sigaro, ne scosse la cenere e la depose a un metro da sé, conferendole la forma studiata e graziosa di un monticello. Dopo un numero imprecisato di minuti - l'afa sembrava annichilire i ritmi abituali - una formica s'avvicinò cauta al mucchietto di cenere, ma se ne ritrasse infastidita; una seconda tastò coscienzio-samente la

grigia materia, se ne caricò addosso una briciola e la trasportò via; una terza vi si rotolò dentro a lungo e con evidente piacere. Benché fosse uno scrutatore esperto e rispettoso delle ferree leggi che regolano la natura, il signor R.B. ebbe un sussulto: si augurò che una volta tanto quelle differenze interne all'universo entomologico fossero non di mansione ma -perdìò!- di carattere¹²⁴.

La poesia di Rossi produce anche rovesciamento degli stereotipi del paesaggio: il lago, ad esempio, non è visto in modo idillico. Nella poesia *Il lago di Como in procinto di fuoriuscire*, infatti, assume allo stesso tempo un aspetto minaccioso e ironico per via di una temuta inondazione che dovrebbe cancellare elementi non essenziali del territorio: «Stemmo non poco a pensare a quel che in effetti / simile evenienza avrebbe potuto significare. / Che ne sarebbe stato della pasticceria? / e della libreria, e della boutique di fronte? [...]». Anche ne *Il lago a Campione d'Italia*, il lago è lo sfondo della ricerca del guadagno facile e della speculazione. Per quanto riguarda il paesaggio della raccolta, esso appare sfumato nelle sue coordinate e non si lascia identificare in un luogo preciso. È vero che, dietro molte poesie di *Ricognizioni*, si celano paesaggi della Svizzera, tuttavia nella raccolta si respira un'atmosfera di smarrimento che coinvolge non solo gli oggetti, ma anche gli elementi naturali: la fugacità, il fantasma delle cose si

¹²⁴ «Formiche di T. Rossi» in «Poesia 2004/2005», a c. di F. Manzoni, F. Ravizza, p. 38.

proietta anche sul territorio che appare evanescente e dissolvente. L'esempio più significativo è in *Rocchette e la funicolare*, poesia che fonde in modo singolare due località lontane e molto differenti quali quella laziale e quella friborghese. Il paesaggio lascia emergere «le luci che di lontano ingannano» e rendono irriconoscibile e quasi estraneo anche il territorio noto e familiare al poeta. Nel componimento *Lo spartiacque* vi è il riferimento al monte Sighignola (1320 m) che sorge sul confine tra Svizzera e Italia. La scelta di tale monte, più basso e meno maestoso del vicino monte Generoso, riflette l'attitudine di Rossi ad allontanarsi da paesaggi gradevoli e pittoreschi, privilegiando luoghi disadorni e negletti in modo tale da rimuovere dalla percezione del territorio «i filtri culturali e le opinioni precostituite»¹²⁵. I versi salienti della poesia («E lo spartiacque che non appare all'orizzonte / se non per tratti discontinui o per indizi...«E il filo d'acqua che non sai dove incomincia / e dove finisce...») indicano chiaramente il venir meno di punti di riferimento ritenuti validi e sicuri, quali quelli dell'inizio e della fine, cioè del confine e dell'orizzonte.

Il paesaggio circostante è segnato da un'atmosfera di incertezza, di sospensione, che non è legata soltanto al tempo meteorologico («[...] quel tempo indeciso» v. 4) poiché i «tratti discontinui» e gli «indizi» incerti attraverso

¹²⁵ A. Rossi, *Leggere il territorio*, in «Quarto», n. 18, ottobre 2003, p. 29.

cui appare lo spartiacque, hanno anche significato di ansia metafisica alla ricerca di unità e senso.

Anche in *Movimenti della nebbia dopo l'alba e voci*, dallo sfondo del nebbioso paesaggio invernale di Friburgo il poeta percepisce in modo quasi pascoliano «voci di volatili», «effigi informi» create dai movimenti della nebbia, e inquiete presenze dietro le finestre:

Quando la nebbiolina di dopo l'alba,
 salita in parti tanto minime dalla campagna
 da nemmeno mostrare se e di quanto si sposti
 verso l'antica torre di Santa Laura
 o verso la piscina sgombra o le nuove residenze 5
 di Marly-le Petit,
 quando la nebbiolina fende lungo i muri
 intere zone rossicce unite a strati
 di vegetali sciupati e origina dai suoi movimenti
 effigi informi che mutano al crescere del giorno 10
 e dei colori e si disperdono in breve,
 io sento a volte voci di volatili, e altre più indistinte,
 dietro le finestre, come di qualcuno inquieto
 intento a sorvegliare.

Tali elementi delineano un'atmosfera spettrale e assurgono a simboli della misteriosa precarietà della realtà. La nebbia simboleggia la condizione di opacità («indistinte») che avvolge le cose e dietro la quale il poeta cerca di carpire tracce minime di senso e di orientamento.

Rossi percepisce, inoltre, il territorio come una frammentazione insensata di elementi e molto spesso esso gli appare una prigione fatta di direzioni, percorsi obbligati e immagini stereotipate impresse sui luoghi, come nella poesia *Nella superficie inclinata* in cui il poeta segue con lo sguardo la superficie di un muro da cui si susseguono comuni prospettive paesaggistiche dietro le quali si cela, in realtà, il vuoto e il nulla:

$$\left[\begin{array}{c} \vdots \end{array} \right]$$

poi cala a precipizio verso valle,
affianca altri muri che dai prati
salgono a linea retta e in essi si confonde.
E sul versante opposto
colline miste a radure e inarcature di clivi,
angoli di pianura e ville di signori
si rivelano a scorci, con profili discordi
nella superficie inclinata della campagna.

«Discordi» e «precipizio» sono parole in posizione strategica e sottolineano lo smarrimento e il disorientamento dell'io che vaga inutilmente da una direzione all'altra. Il muro è, inoltre, metaforico ostacolo che impedisce la visione della realtà. Anche in questa poesia si può cogliere forse un altro rimando allo sguardo walseriano che sembra «imprigionato» ed osserva il

paesaggio dal chiuso di «pareti e muri» di una camera, assalito dall'angoscia:

[...]
 me ne sto tra pareti e muri,
 questa è la mia colpa.
 Ombre chiare si muovono
 lungo i pascoli irrequieti
 ora simili a un piano screziato.
 Me ne sto prigioniero del malumore
 e di pensieri angoscianti
 [...]

Il distendersi dello sguardo del poeta ticinese su «pareti e muri» (si cfr. anche più avanti il testo *Una parete può essere* nella raccolta *Diafonie*) potrebbe essere stato ispirato dai seguenti versi di Robert Walser: «Su pareti e su muri / (non durerà a lungo) / arde la luce dorata del sole» (*Sole invernale*). Anche il motivo del guardare dalla finestra accomuna Rossi a Walser. Nella raccolta del poeta di Biel vi è infatti una significativa poesia intitolata *Alla finestra*, che condensa il motivo centrale dell'osservatore–contemplatore, distante e, per questo, triste. Anche in Rossi ricorre spesso il termine *finestra*, quale luogo «neutro», che esprime la distanza non solo fisica, ma soprattutto psicologica dell'osservatore: «[...] uno allora può seguirlo col pensiero / o mettersi alla *finestra* [...]» (*Primavera*, vv. 8-9); «[...] io sento a volte voci di volatili, e

altre più indistinte, dietro le *finestre* [...]» (*Movimenti della nebbia dopo l'alba e voci* vv. 12-14); «[...] mi spiega che alla *finestra* c'è un gatto [...] mi affretto dunque alla finestra [...]» (*Giorni fa*, vv. 4-5).

5.

La realtà “stridente” di DIAFONIE.

Diafonie segna una “rivoluzione” nel linguaggio poetico di Antonio Rossi. Dalla prima raccolta *Ricognizioni* passano sedici anni durante i quali il poeta matura un’espressività fortemente originale, sempre più in urto con la tradizione, visibile già nella serie di testi del 1985 apparsi sulla rivista *L’Almanacco* e nelle sei poesie pubblicate nel 1989 sul volumetto artistico, in edizione limitata, *Glyphè*, accompagnato dalle acqueforti del pittore Samuele Gabai. *Diafonie* sono state pubblicate nel 1995 a Milano dalla casa editrice “All’insegna del pesce d’oro” di Vanni Scheiwiller. Si tratta di un volumetto di quarantaquattro componimenti distribuiti in cinque sezioni. Il reale senza edulcoramenti è il punto di partenza dei testi. Lo sguardo si posa ininterrottamente sul flusso delle cose, mettendone in evidenza labilità e disomogeneità ed, allo stesso tempo, aspirando a superare le differenze ed i confini tra esse. Il titolo *Diafonie*, come spiegato dall’autore stesso, allude, secondo il linguaggio dell’elettronica, all’«interferenza» e al «disturbo» e, secondo il linguaggio musicale, alla «dissonanza» e «polifonia». In base a tali significati, il termine prepara intuitivamente il lettore all’eterogeneità degli elementi, ma l’«interferenza» e il «disturbo» hanno una connotazione negativa poiché rappresentano un impedimento, un ostacolo alla chiara comprensione del

messaggio. Infatti, in questa seconda raccolta, il referente, inteso come elemento reale a cui fa riferimento il segno linguistico, non è univoco, data la compresenza di significati diversi che fanno scaturire dalle poesie una forte enigmaticità e suggestione. Ciò che è evidente è che questa silloge risulta più aspra e “tragica” rispetto alla prima non solo a livello del lessico, diventato più arduo e complesso, ma anche per la maggiore «brevità, densità, tensione e durezza delle nuove poesie»¹²⁶. In questo secondo libro l'io osserva e sta all'esterno di un “mare magnum” di elementi diversissimi; «la poetica dell'oggetto e del frammento» si radicalizza: scomparsa la microsequenza narrativa e l'ironia di *Ricognizioni*, resta il nudo oggetto o, in molti casi, il frammento di esso. Le due caratteristiche più interessanti dei componimenti di *Diafonie* sono la materia fonico-ritmica, portatrice di dissonanza continua, e l'enigmatico sistema di oggetti, che Stefano Agosti nella prefazione all'opera, definiva «eccezionali» per sottolineare la loro spiccata originalità nel quadro dell'attività poetica contemporanea, aspetto notato anche dal critico e poeta Gilberto Isella:

Il sistema degli oggetti, in Rossi, è analogo a quello che, destituito di finalità utilitarie, possiamo osservare in talune sofisticate vetrine di negozi o nelle postmoderne installazioni: dove

¹²⁶ N. Gabi, *Parole e segni acuminati*, in «Il Quotidiano», 8/04/1989.

ogni elemento dell'insieme rimanda all'altro senza vincoli causali apparenti¹²⁷.

Come dimostrano i titoli delle cinque sezioni (*glutinosa, lobi, fracto strato, seppure in ambiente solido, confondersi o involarsi*), Rossi attinge elementi da diversi ambiti molto diversi (tecnologico, architettonico, medico, chimico, atmosferico, geologico, naturale, musicale, geografico); all'interno di essi, non differenziato e reificato, compare l'elemento umano sotto diversa forma, come elemento anatomico o come azione, pensiero o stato d'animo. I titoli fungono anche da propagatori tematici: *fracto strato*, termine meteorologico, è un tipo di nuvola sfilacciata e frammentata, che introduce il tema della frammentazione del reale. *Glutinosa* è intesa come collante che tiene insieme, nella raccolta, poesie diverse e frammenti disomogenei di oggetti. *Lobi* è un termine polisemico (formazione umana, ma anche vegetale) e metonimico (parte di un tutto) con allusione nuovamente alla frammentarietà. *Seppure in ambiente solido* rimanda ad un ambiente concreto e reale dove ci si sente rassicurati, mentre l'ultima sezione, *Confondersi e involarsi*, rimanda al confondersi e allo sparire dell'io nelle cose di fronte all'impossibilità di trovare una coesione. Ci si chiede se in

¹²⁷ G. Isella, «Una poesia priva dell'io e delle sue convenzionali vicissitudini», in «Giornale del Popolo», 28/01/2006.

Rossi l’oggetto abbia valenza metaforica. Gli oggetti sono reali, ma allusivi allo stesso tempo. Rossi parte da un’evocazione oggettiva per poi superarla. Quale significato portano questi oggetti? Essi non riflettono nulla fuori di sé, sono «intransitivi», come li ha definiti Stefano Agosti nell’introduzione alla raccolta, ed esprimono, nel loro essere composito, il groviglio e la frammentazione della realtà in cui l’io è immerso. Tuttavia, dietro l’oggetto di Rossi, si può leggere forse anche un riferimento all’«inumano» che caratterizza, sotto diversi aspetti, la nostra società contemporanea, come è ben sottolineato nel saggio *Età dell’Inumano* (a c. di V. Bonito e N. Novello, Carocci Editore, 2002): vi è «l’umanità» degli individui che hanno perso sia *logos* (ovvero razionalità) che *socialità* e hanno compiuto e compiono guerre, stragi e violenze contro i propri simili («l’inumano è piuttosto il presentarsi attuale della possibilità che l’uomo sia nulla per un altro uomo, ovvero che l’uomo consideri nulla l’altro uomo» [...] Inumano è nullificare il Soggetto e trattarlo solo e sempre come Oggetto», pp. 6-7), l’«umanità» della globalizzazione, della logica di potere, dell’economia di mercato, della comunicazione attuale ed infine del territorio, ridotto in desolate «città dei rifiuti»:

Sia pur sotto forme diverse, la logica concentrazionaria prosegue anche nella città contemporanea. A Zabaleen city, uno dei quartieri discarica del Cairo, 80000 persone vivono nei rifiuti. E dei rifiuti. Ci sono le 562 *favelas* di Rio, quelle di Bombay, Lagos, Dacca, e più in generale tutte le baraccopoli dove milioni di persone vivono in una condizione insopportabile: senza luce, acqua e fogne. In queste forme di urbanità l'uomo è assente. E i diritti umani non sono più neanche una speranza [...] La città continua a crescere senza fine. La città è un agglomerato di sconosciuti. Non è più il luogo di abitazione, ma di scambio economico. E risponde prevalentemente alle logiche di mercato¹²⁸.

Gli insiemi oggettuali di Rossi simboleggiano la postmoderna società che verte sulla produzione eccessiva degli oggetti e sul loro rapido consumo. In senso lato essi sono espressione della multiformità del reale, della precarietà (accentuata nell'epoca «contemporanea» dal rapido usa e getta) e del mistero dell'esistenza; emerge in tali oggetti anche l'urto «diafonico», che è riflesso della percezione drammatica dei forti contrasti e contraddizioni che compongono il reale, poiché si passa imprevedibilmente e con fredda naturalezza, tramite semplice polisindeto o asindeto, da un dominio di senso all'altro: da elemento umano a uno inanimato, da visibile ad invisibile e viceversa, da una forma all'altra, con conseguente disorientamento nella decodifica del

¹²⁸ *Età dell'inumano. Saggi sulla condizione umana contemporanea*, a c. di V. M. Bonito, N. Novello, Carocci, Roma, 2002, pp. 61-63.

significato e sconvolgimento dei consueti legami logico-spaziali e temporali, ma anche nascita di inediti e imprevedibili valori di significato.

Un esempio significativo si trova nella poesia *«Perché tutto questo garbo»* in cui vi è una commistione tra «gomme antisepsi», «una domanda», «un grumo», «una distesa» e un «reg», mentre nella poesia *«Da quale interrato»*, pupille umane spuntano tra una serie di strumenti di incisione. Questi insiemi compositi evocano una realtà confusa in cui non vi è una gerarchia poiché l'elemento umano non è superiore, ma uno dei tanti. Tale poetica riflette la disarmonia e scardina la centralità dell'uomo, il quale, al pari degli oggetti, è marginale nel sistema della realtà fenomenica e non ha più identità, travolto anch'egli dal sistema produttivistico. La disomogeneità è esaltata anche dall'altissima frequenza della disgiuntiva di alternanza «o» che accresce la molteplicità dei significati. La punteggiatura stravolge le norme e segue la semantica del poeta: le virgole molto frequenti accrescono la frammentarietà, la congiunzione «e», invece di avere funzione di collegare, disgiunge e infine i due punti [:] non hanno funzione esplicativa, bensì introducono un salto logico poiché vengono usati per accostare simultaneamente elementi disparati, creando così maggiore urto semantico. La «diafonia», ovvero l'interferenza, si coglie anche e soprattutto a livello di stile,

nell’eterogeneità e plurilinguismo lessicale: «adunate entro un unico blocco [...] le parole variegatissime vicendevolmente interferiscono, si disturbano»¹²⁹. Rossi, prediligendo il lessico specialistico che gli consente di poter squadrare con precisione gli oggetti e al contempo di ottenere straniamento, riversa in *Diafonie* vocaboli molto tecnici di ambito fisico (es. «diffrazione», «nebulizzazione»), geografico (es. «reg»), meccanico (es. «ghiera») musicale (es. «forcelle»), architettonico (es. «embrici»), medico («doppler», «exeresi», «mucose»), giuridico («collusione»), grafico-tecnico («sgarzini»), meteorologico, chimico, botanico. Grazie al tessuto verbale così ricco e polimorfico, le poesie si presentano «vive e scintillanti in un circuito di mobilità: si potrebbe dire con effetto di caleidoscopio [...] E questo per miracolo meramente linguistico, senza apparente ed esplicito ricorso alla referenza, alla rappresentazione»¹³⁰. Da ciò deriva un accrescimento dell’autoreferenzialità e della densità tali da rendere le parole quasi ipnotiche. Nelle poesie compaiono composti evocativi tra l’astratto e il surreale (*oscillante profondo, alloggi rugosi, pavimento con orecchie, oscuro spazioso, foro che aspira, sotterraneo limpido e perforato, globo non errante, ostacoli opachi, ruvido ingente*) ed antitesi ad effetto (*innocua convulsione, aggregato sgargiante, vacuo del sole,*

¹²⁹ M. Cavadini, «Antonio Rossi. Diafonie», in «Cenobio», 1996, p. 207.

¹³⁰ G. Isella, «Una poesia priva dell’io e delle sue convenzionali vicissitudini», in «Giornale del Popolo», 28/01/2006.

persuasioni e diffidenze, asciugamani e frasi, luce smagliante-buio compatto). La lingua di Rossi pare insomma «nascere dal nulla, da una *tabula rasa* in cui non esistono confini semantici»¹³¹. Molte parole non riempite di referente individuabile, restano generali e polisemiche («superficie», «strato», «profilo», «depositi», «sfera», «piani», «lamine», «solventi», «fili», «spessori», «pavimento», «area», «oscillazioni», «tessuto», «sfondo», «sostanza») ed esprimono materia non nobile e pesante (ad esempio, attrezzi per pulire o incidere, lamine, corde, cordini, pinze, sgarzini, additivi chimici) non consueta nella lingua poetica italiana contemporanea, se si eccettuano poeti di intensa sperimentazione linguistica come Zanzotto e Porta. L’apertura lessicale e tematica che caratterizza il linguaggio poetico di Rossi è notevole e conferma che «la poesia non è solamente lirica, e non è solamente nobile, alta, aristocratica, ma è sempre stata anche qualcos’altro che sa attingere [...] frequentando il basso, vertici di grande tensione espressiva e di emozione»¹³².

La nominazione in *Diafonie* è comunque varia e stratificata: a livello più semplice vi sono oggetti chiamati direttamente con i loro nomi, mentre ad uno superiore, si incontra una designazione “indiretta” creata con il ricorso

¹³¹ *Ibidem*.

¹³² Contributo di M. Cucchi, in I. Vicentini, *Colloqui sulla poesia. Le ultime tendenze*, Edizioni Nuova Eri, Torino, 1991, p. 86.

a termini specialistici o metaforici (ad esempio l'*abitacolo* di *Usualmente o con foga*) che trasformano l'oggetto reale in uno poetico.

Un altro tratto caratterizzante i testi di Rossi è «l'estromissione di ogni intervento del soggetto [...] nessuna traccia grammaticale del pronome di prima persona, dell'io». C'è dunque una negazione dell'io poetante, anche se in realtà, esso è sempre presente allusivamente nelle marche grammaticali dell'infinito, del neutro e dei «se» o nello sguardo “geometrico” e nitido sugli oggetti. Come accade spesso nella poesia moderna e contemporanea, il «soggetto non si chiede “che cosa posso dire di me tramite il linguaggio”, bensì “che cosa il linguaggio può dire di me, e che sia solo di me?”»¹³³. Non si può inquadrare, però, la poesia di Rossi semplicemente come una poesia dell'oggetto in quanto:

la poesia di Rossi pare presentarsi come precisa volontà di osservazione sorretta da un'attenzione quasi da entomologo per il minimo dettaglio [...] tuttavia si scopre che non viene davvero mai rappresentato il reale, non c'è mai una descrizione dell'esistente¹³⁴.

¹³³ S. Agosti, Prefazione in A. Rossi, *Diafonie*, All'insegna del pesce d'oro di Vanni Scheiwiller, Milano, 1995, p. 13 poi in S. Agosti, «Gli “oggetti semantici” di Antonio Rossi», in *Poesia italiana contemporanea. Saggi e interventi*, Bompiani, Milano, 1995, pp. 181-185.

¹³⁴ G. Fantato, «Un rilevamento paradossale. Note sul percorso poetico di A. Rossi», in «Hesperos» n. 2, 2001, p. 367.

LA REALTÀ STRIDENTE DI “DIAFONIE”

Il processo e lo sguardo conoscitivo di Rossi sugli oggetti si può definire «paradossale» poiché «nulla in questi testi è più entro un contesto preciso, nulla è collocabile/riferibile alle categorie abituali del rappresentare, del comunicare»¹³⁵.

L'assenza di titoli nei componimenti e la scelta di assegnarli solo alle sezioni anticipa a livello strutturale il tema della frammentazione del reale, che domina la raccolta, ed è specchio della contemporaneità e metafora dell'esistenza e conoscenza che procedono a frammenti. La poesia *Cieco e vorace* della I sezione non possiede un referente reale preciso, ma solo uno «sfondo» imprecisato, cioè lo scenario degli eventi, di quanto accade:

Cieco e vorace
lo sfondo ma opportuna
un'irruzione quantunque
incauta per cui si può
sussultare, essere 5
rigidi, guardarsi
da piogge perfide o altro
intrigo, indugiare
o avanzare fra depositi
sino a una temibile prossima 10
nebulizzazione.

135 *Ibidem.*

Lo studioso Jean Jacques Marchand mette in evidenza che, nonostante l'apparente eliminazione di tutti gli accorgimenti abituali di decodifica (l'io, gli altri, le circostanze, le situazioni geo-temporali), i tre momenti logici sono chiaramente scanditi (l'irruzione, la reazione e il rischio di dissoluzione finale) proprio grazie ai forti nessi sintattici temporali, causali, concessivi, ottativi, disgiuntivi, cumulativi che costringono il lettore ad un percorso logico preciso. In tutto il componimento molto chiaramente si possono isolare alcuni termini che disegnano un campo semantico negativo: i due aggettivi dell'*incipit*, «cieco e vorace», «perfide» riferito a piogge (v. 7), «intrigo» (v. 8), i verbi «sussultare», «essere rigidi», «guardarsi da» evocano un sentimento di paura, di allerta e di difesa verso qualcosa di minaccioso, rappresentato dalla «temibile prossima nebulizzazione» citata nel verso finale. Questi sono gli scarni elementi del contenuto poetico, centrato sull'attesa di un evento minaccioso, cieco e catastrofico. In tale contesto l'io non è espresso esplicitamente, ma tramite la forma impersonale e l'infinito, («si può sussultare», «essere rigidi», «indugiare», «avanzare») scanditi dall'asindeto, esprime le varie possibilità di reazione dell'individuo. A livello metrico tutti i versi risultano scavati da profondi *enjambements* che conferiscono tensione drammatica; l'ultimo è costituito da una sola parola, ma semanticamente fondamentale, cioè «nebulizzazione». La

struttura si avvolge intorno ad un unico periodo costituito da una principale, una avversativa, una consecutiva e una temporale. Il poeta persegue l'essenzialità: la proposizione principale e l'avversativa risultano infatti ellittiche del verbo essere: «cieco e vorace / lo sfondo ma opportuna / un'irruzione quantunque [...]»; anche la virgola è posta soltanto per indicare la separazione nella successione dei verbi, ma è omessa per separare l'avversativa e marcare l'inciso («quantunque incauta»). A livello fonico i richiami sillabici, consonantici e vocalici sono molto fitti allo scopo di rafforzare l'evocazione del significato: CIEco e voraCE, irrUZIONE- nebUlIZZaZIONE, SuSSultare, eSSere, proSSima, IndugiARE, sussultARE, avanzARE. Varie allitterazioni spiccano anche in una stessa parola (es QUaNtUNQUe) e creano una danza martellante. Frammenti di suoni riappaiono e scompaiono: la particella «si» è presente al v. 4, ma anche al v. 6, nella parola guardarSI, al v. 9 nella parola depoSIti, al v. 10 nella parola SIno. La vocale tonica U suggerisce una cantilena cupa: opportUna un'irrUzione qUantUnqUe incaUta per cUi si pUò sUssUltare, indUgiare, nebUlizzazione. La combinazione di suoni consonantici (P, RT, RR, QU, LT, R, RS, RF, TR, PR) rende aspro e stridente il timbro del verso. Il componimento, per questa forza ed incisività fonosimbolica e per la tensione di fronte ad un evento atteso come distruttivo, evoca la poesia *Fulmine* di Rebora,

in cui metaforicamente l'imminente arrivo del tuono presagisce catastrofe (la «nebulizzazione» corrisponderebbe al «turbine», il «sussultare» è assimilabile all' «ansietà» di Rebora, l'oscura minaccia, sottolineata da «s'inombra», è presente in Rossi nell'aggettivo «cieco»):

Dall'intensa nuvolaglia
giù - brunita la corazza,
con guizzi di lucido giallo,
con suono che scoppia e si scaglia -
piomba il turbine e scorrazza 5
sul vento proteso a cavallo
campi e ville, e dà battaglia;
ma quand'urta una città
si scardina in ogni maglia,
s'inombra come un'occhiaia, 10
e guizzi e suono e vento
tramuta in ansietà
d'affollate faccende in tormento:
e senza combattere ammazza.

[*Fulmine*, C. Rebora, da C. Rebora, *Le poesie*, Garzanti, Milano, 1994]

In entrambe le poesie è sottinteso un rapporto difficile col reale, un'esperienza fatta di lacerazioni a cui corrisponde una espressività che tende alla torsione o tensione, sebbene in Rebora il dato esteriore sia ancora

riconoscibile. Il parallelismo con il poeta de *I frammenti lirici*, molto apprezzato da Rossi, convince ancora di più confrontando anche nell’ultima sezione *L’impatto è imminente, è utile*, che replica il tema del sopraggiungere inesorabile di un impatto o urto: «L’impatto è imminente, è utile / predisporci, tendersi massimamente / indurirsi, scrutare / [...]». Anche la poesia *Doppler*, evocante lo strumento medico, è percorsa da immagini che alludono a qualcosa di negativo, violento, innaturale, (*fiotti e fragori, scoppio*) e culminano con l’ossimoro finale *innocua convulsione* molto vicino proprio a quello reboriano «e senza combattere ammazza». La mancanza di riferimenti al contesto spaziale, temporale o causale determina l’atmosfera di straniamento per cui lo strumento medico di Rossi acquisisce qualcosa di allucinato. L’origine tematica della poesia *Un tappeto accoglie* sono sensazioni provate dal poeta prima di un viaggio temuto:

Un tappeto accoglie
 ipotesi, negazioni, affanni
 tornati, è l’ultimo aggancio prima del tuffo
 nell’oscuro spazioso, nel giorno del foro
 che aspira; e di nuovo la sola
 caligine e una morsa
 o altro che stringe
 ascelle, una gola
 e le gote non più simili

5

al color del minio.

10

Al centro della poesia si trova un oggetto domestico molto comune, un tappeto, umanizzato e sensibilizzato dal termine «accoglie», nel senso che esso riceve i pensieri e i ragionamenti umani. Già a partire dal primo verso sono riconoscibili stati psichici e fisici negativi («affanni», «ipotesi», «negazioni»). Nel quarto e quinto verso le perifrasi enigmatiche «oscuro spazioso» e «foro che aspira» alludono all'irrazionale e all'inconscio; il termine «tuffo» designa un precipitare nella paura, mentre il «foro» unito al verbo «aspira», contiene l'immagine della cancellazione e della rimozione rapida. Nei versi seguenti si menziona la «caligine» come dimensione metaforica che impedisce la vista o la verità, e «la morsa che stringe» allude all'angoscia. La metonimia drammatica degli ultimi tre versi pone in evidenza le parti di un corpo umano (*ascelle, gola, gote*) probabilmente segnato da malattia (le gote sono *non più simili al colore del minio*, cioè sono pallide). Il ritmo è franto dagli *enjambements* continui; i legami fonici, come in tutti i componimenti di *Diafonie*, sono fondamentali per creare dissonanza. In particolare, in questa poesia, si concentrano in modo tagliente sulle seguenti parole (OscuRO, fORO, aSPiRa, moRSa, STRinge, sOLA, gOLA, GOte). Un effetto soffocante ha inoltre il suono consonantico «FF» in aFFanni e tuFFo. Il lessico è

standard a parte la parola «minio», termine specialistico mineralogico (minerale di colore rosso) che risalta ancora di più.

Il tema della consunzione delle cose e insieme dell'intrico di una realtà frammentata e insensata ricorre nella poesia:

Moti continui di acque occultano
edere anomale, un ballatoio a picco
sulla città, una busta
con schema e addizione, un miscuglio
di regoli, squadre e sgarzini 5
e quanto sembra appartenere a un cortile
contiguo cioè volteggi di utensile sul fruibile
cuoio, una ridda, infissi
circa difformi.

La poesia richiama alla memoria *Terriccio* della prima raccolta *Ricognizioni* (cfr. capitolo precedente), in cui era la terra ad occultare un insieme di resti di oggetti non più utilizzati. Qui sono i moti dell'acqua, che trasportano oggetti tra loro diversissimi che compongono una scena di solitario (non vi è nessuna presenza umana) dissesto e rovina. Tali oggetti appartengono alla umile quotidianità: «edere», «ballatoio», una «busta», una «ridda», «infissi», «volteggi di utensile», «regoli», «squadre», «sgarzini». Rossi audacemente li rende anche soggetti di poesia capaci di

emanare uno stato simbolico o esistenziale: si tratta di oggetti-rifiuti che diventano metafora del passato ormai perduto, del ciclo esistenziale che si consuma, e sono immagine speculare della fine della vita umana, come affermava Italo Calvino nel suo racconto *La poubelle agrèè*:

[...] Durante questa quotidiana rappresentazione della discesa sottoterra, questo funerale domestico e municipale della spazzatura, è inteso in primo luogo ad allontanare il funerale della persona, a rimandarlo sia pur di poco, a confermarmi che ancora per un attimo sono stato produttore di scorie e non scoria io stesso¹³⁶.

L'accento è posto sul groviglio, sul disordine (*un miscuglio* v. 4) e sulla estrema diversità degli oggetti, anche quelli che appartengono alla stessa categoria ([...] *infissi / circa difformi*). La *ridda* al v.8 è un'altra parola chiave per significare l'intrecciarsi scomposto di persone e cose e l'aggettivo *anomale*, riferito ad edere, evoca disarmonia. Per quanto riguarda la struttura sintattica, si tratta di un unico periodo fondato su un solo verbo (*occultano*), mentre, dal punto di vista ritmico-metrico, ciascun oggetto è scandito da suoni propri che non si richiamano in altri, a sottolineare l'incompatibilità reciproca e il casuale raggruppamento.

¹³⁶ I. Calvino, *La poubelle agrèè*, in *Romanzi e racconti*, I Meridiani, Mondadori, Milano, 1994, vol .III.

La poesia *Vedere davanti a sé* ripercorre la linea già aperta in *Ricognizioni*, ovvero l’osservazione del particolare minuto, apparentemente insignificante, cioè, in questo caso, un coagulo liquido:

Vedere davanti a sé
un coagulo comparso
da una roggia o come
un estratto di nera
sostanza può accadere a più 5
riprese specie
in frangenti non proprio
vuoti di senso
o di persone munite
di sacca. 10

Il poeta

chiede infatti alle cose minime di guidarlo negli enigmi dell’essere, nell’invisibile geometria dell’universo, nelle sue infinite combinazioni. Cerca, si interroga, scruta e sonda le cose attraverso microcosmi¹³⁷.

È interessante in questo componimento la struttura sintattica: un solo periodo retto da un verbo di forma indefinita (infinito), in accordo con l’atteggiamento

¹³⁷ R. Castagnola, «Tre modi di indagare l’universo. La voce poetica della Svizzera Italiana con Rossi, Orelli, Isella», in «Corriere del Ticino», 21/12/2006, pp 2-3.

antilirico del poeta («Vedere [...] può accadere»). Il referente è anche qui generico, («in frangenti non proprio / vuoti di senso») tuttavia la «roggia» potrebbe essere una metafora che allude alle vene e la «sacca» all’ultimo verso potrebbe essere la sacca delle trasfusioni. Il principio, secondo cui, «unica tra le forme, la poesia parla di ciò che eccede la pura designazione delle cose»¹³⁸ è sicuramente un presupposto di *Diafonie*. Vi sono, infatti, due movimenti tra loro opposti e in apparenza ossimorici che coesistono in queste poesie di Rossi così come in quelle della raccolta successiva *Sesterno*: la tendenza verso un lessico molto preciso si affianca all’indeterminatezza dei referenti. Tuttavia tale contrasto si concilia in una visione globale ed essenziale, che prescinde dalla differenze individuali poiché ogni cosa (compreso l’uomo) fa parte in fondo dell’Essere, di un tutto indifferenziato e unico. Lo sguardo contempla tra profili diversi e forme indefinite che in fondo si riconducono a un’unica dimensione del presente e dell’essere.

Nella seconda sezione, la poesia che meglio mette a fuoco il tema della cancellazione e della soppressione è *Una parete può essere*:

Una parete può essere

¹³⁸ *Ante Rem. Scritture di fine Novecento*, a c. di F. Ermini, Anterem Edizioni, Verona, 1998, p. 15.

indagata, circuita, eventualmente
memorizzata prima che giungano lime
efficaci nel sopprimere
sempre dei motivi 5
floreali senza che si sollevino
nuvole che sfuggono e minacciano
mucose pensate
spugnose.

Nei versi centrali, essenziale è il riferimento all'immagine delle «lime efficaci nel sopprimere», che contrasta con la figura positiva dei «motivi floreali», elementi destinati alla soppressione. Inoltre è significativa l'allusione all'attività mentale, al pensiero e alla memoria («può essere indagata, circuita, memorizzata») che tentano di opporsi al processo di soppressione materiale definitiva («sopprimere sempre») che avviene senza che nessuno si accorga («senza che si sollevino / nuvole che sfuggono e minacciano/ mucose»). A livello ritmico, la frantumazione estrema dei versi a causa degli *enjambements*, raggiunge il culmine all'ultimo verso costituito da una sola parola («spugnose»). Al di sotto della superficie dei versi si agitano gli urti e gli sgretolamenti dei suoni: SS (essere, v. 1), ZZ (memorizzato v. 3), FF (efficaci, v. 4), PP (sopprimere, v. 4), SF + GG (sfuggono, v. 7) SP (spugnose, v. 9). Il suono CI viene sgretolato e ripetuto a distanza, inframezzato da altri suoni (Circuita, efficaCI,

minaCCIano). Ci troviamo di fronte a dei testi che restituiscono un’immagine di una realtà enigmatica il cui senso principale è nel tessuto linguistico. È un’operazione sperimentale tipicamente contemporanea, che rende il linguaggio poetico un linguaggio altro, autonomo, l’unico «capace di sollevare lembi d’informulato, una lingua in cui non si scorgono leggi, conseguenze, fondo»¹³⁹. Il poeta lascia volutamente aperta e problematica l’attribuzione del significato reale degli oggetti, complicandola anzi con le disgiunzioni, che moltiplicano l’ambiguità semantica, come nella poesia *in interni non toccati*:

in interni non toccati	
da passaggi di sabbie o in atri	
lucidi, relegati si allontana	
forse, è preso in giunzioni o diverge	
un crine o è trattenuta in zone	5
inferiori una gala, è rigettata o anche	
si allenta un accostamento, una spinta in ostacoli	
opachi o in involucri ripuliti	
e appiattiti o presso un’asta	
la quale vibra, è tolta.	10

Nella terza sezione, la poesia *Supponibili le quadrettature* sviluppa ancora il tema del groviglio e della frammentazione eterogenea:

¹³⁹ *Ibidem*.

Supponibili le quadrettature orizzontali a rombi
 e a spiga, i flutti incongrui, l'apparecchio angoloso, 2
 inoltre un frangibile implicarsi: in flange, sfati,
 piccoli o finti echi, frizioni, minime sconnessioni.

Figure e forme diverse («quadrettature orizzontali a rombi e a spiga, i flutti incongrui [...]») vengono incastonate in un blocco sintattico in apparenza compatto, ma che invece «favorisce il cortocircuito, accentua l'urto fra le particelle, il cozzo fra le aree semantiche»¹⁴⁰. Non vi sono elementi umani. Si insiste ancora sull'immagine del groviglio, espresso nel v. 3 dal *frangibile implicarsi*, ma l'aspetto che attira l'attenzione è la struttura metrica che si distingue da tutte le altre nella raccolta e risente del modello futurista poiché, come ha affermato il poeta stesso, è stata ispirata dall'immagine di un rettangolo. Il componimento è costituito da soli quattro versi, ma molto lunghi, alla stregua di versi doppi che sembrano voler dilatare gli oggetti che, «cesellati precisamente, hanno il peso di pietre nel luminoso testo poetico, che incluso nell'astratta lingua tecnica, ne aumenta l'alienazione [...]»¹⁴¹. Risalta il contrasto tra la geometricità della struttura formale esteriore e il caos interno degli oggetti, i

¹⁴⁰ M. Cavadini, «Antonio Rossi. Diafonie», in «Cenobio», 1996, p. 207.

¹⁴¹ G. Fantato, «Un rilevamento paradossale. Note sul percorso poetico di A. Rossi», in «Hesperos», n. 2, 2001, p. 369.

quali confliggono tra loro, come se la forma metrica riassorbisse il disordine dei frammenti. Anche a livello sintattico si nota questa predominanza assoluta delle parole-oggetto: la struttura è nominale, non vi sono verbi e vi è un solo aggettivo «supponibili» che regge tutto il periodo. In primo piano vi è inoltre l'asindeto, elemento che lacera le parole, e l'impianto fonico crea meccanicità per i richiami e le simmetrie all'interno dei versi: «supponibili», «orizzontali»-«frangibile», «rombi», «incongrui», «frangibile» «flange», «sfiati», «finti», «frizioni», «sconnessioni». Le «dissonanze» di *Diafonie* si colgono anche mettendo a confronto le strutture metriche divergenti dei singoli componimenti, che si configurano di volta in volta uniche. Ad esempio, la struttura breve di *Supponibili le quadrettature* si oppone a quella molto ampia e articolata di *Se una cleptomane*, incentrata su tre periodi ipotetici e paragonabile a quella della poesia *Il luppolo* della prima raccolta *Ricognizioni*:

Se una cleptomane si getta
 nel sonno dai tufi la frenano
 in basso manufatti residui e cordami;
 e animali e passanti sono
 presi da grande meraviglia mentre
 i gesti, separati, vagano
 fra pseudo garitte. Analogamente
 se la vista dell'altro occhio era già nulla

5

LA REALTÀ STRIDENTE DI “DIAFONIE”

se l'udito dell'altro orecchio era già nullo
cellule a blocchi o singole 10
illazioni e frenesie vengono
sine die agitate scomposte disseminate
su sterrati non casualmente
manomessi cui si conta di accedere. L'intemperanza
sarà prioritaria. 15

Il componimento si presenta nello svolgimento molto enigmatico e oscuro; vi sono tre ipotesi irrelate fra loro, al limite del paradosso e dell'irrealtà: una cleptomane che si getta dalle rocce, la vista e l'udito nulli. L'atmosfera di questa poesia è l'irrazionalità, la perdita di controllo e di freni, introdotte dalla cleptomane (persona affetta da una tendenza morbosa e irrefrenabile) e chiuse dall'accento all'«intemperanza». L'immagine della cleptomane che si getta nel sonno dai tufi sembra alludere ad un tentativo di liberazione che però fallisce (la frenano «manufatti» e «cordami»). Le garitte sono simbolo di prigionia. Anche le due ipotesi successive, espresse in modo identico, sembrano esprimere uno stato di mutilazione metaforica (cecità e sordità) dell'individuo, che limita la comprensione delle cose: c'è solo una ricerca vana e continua fatta di «supposizioni» e «frenesie». Da notare le parole «nulla-nullo» ai versi centrali che fungono da rima ed evidenziano il concetto dell'assenza e del vuoto. Anche qui non vi è in apparenza un riferimento all'io, tuttavia

esso è probabilmente proiettato nelle tre ipotesi. Il lessico è di stampo elevato e colto («manufatti», «cordami», «illazioni», «frenesie», «agitate», «scomposte», «manomessi», «prioritaria», «sterrati») con una porzione di termini specialistici («cleptomane», «tufi», «pseudo garitte», «cellule»). Molto articolata è anche la struttura sintattica del componimento *Autonomamente ci si divincola*:

Autonomamente ci si divincola:in scomparti bene	
organizzati con intensità o languidamente	
spinti e	
per una congettura ricadendo	
da spigoli frequenti verso	5
il dannoso integrale	
abbandono e lo sfrenato	
sgomento che una o due	
ore dopo nuovamente fa	
sobbalzare invocare	10
dissetanti subito	
approntati e crea	
persuasioni e diffidenze che analisi	
e resoconti se non debolmente	
riescono a fuggire.	15

Anche in questo testo si ignora il referente reale perché ciò che importa è la capacità del segno di evocare significato, come sosteneva Mallarmé:

[...] nommer un objet c'est supprimer les trois quarts de la jouissance du poème [...]; le suggérer, au contraire, c'est donner aux esprits cette joie délicieuse de croire qu'ils créent” (J. Huret: *Enquête sur l'évolution littéraire*). Poiché la poesia è diluizione dell'essere, dispersione del senso, bisogna evitare ogni riferimento diretto al mondo e al contrario è indispensabile produrre un effetto di imprecisione e di “non fini”[...] ¹⁴².

Se le parole sono allusive e portatrici di significato in sè, il divincolarsi potrebbe suggerire un tentativo di liberarsi da vincoli e dunque da una situazione di prigionia metaforica, confermata dagli «scomparti». Successivamente le perifrasi imperniate su stati d'animo negativi, cioè «il dannoso integrale abbandono» e lo «sfrenato sgomento», alludono all'angoscia che «fa sobbalzare e invocare». Nel finale l'io resta dibattuto tra pulsioni contrastanti («persuasioni» e «diffidenze»). Spiccano gli avverbi lunghi («autonomamente», «languidamente», «nuovamente», «debolmente») che protraggono ed esasperano la cadenza regolare del ritmo, in particolare l'avverbio «autonomamente» sembra richiamare anche il termine «automa», ossia meccanicamente, allusione nuovamente alla contemporaneità sempre più priva di anima. Un ruolo

¹⁴²P. Puglisi, «Stéphane Mallarmé: la nascita della modernità», in « “Il Faro”». Rivista di arte, cultura, poesia», n. 11/12, luglio/dicembre 1998, Editore Circolo socio-culturale “Il faro”, Riposto (CT).

sintattico notevole hanno gli *enjambements* che spezzano i sintagmi continuamente.

Seppure in ambiente solido, Estraibili una lama e Filtri listati sono componimenti in cui vi sono oggetti inquietanti, pericolosi che mostrano come «la realtà dentro la quale si muove l'individuo è molto tagliente, ostile, abrasiva»¹⁴³. L'elemento caratterizzante di questa scrittura sembra ispirato ad una visione negativa anche se, per Rossi, ciò non significa avere personalmente uno sguardo pessimistico di fronte alla realtà:

Non credo che sia buio. Secondo me non c'è una dominante. Ci sono dei momenti, dei frammenti, delle punte che affiorano e che scompaiono, degli elementi di vissuto che intervengono [...] un vissuto in sé non è né pessimista né ottimista. È quello che è¹⁴⁴.

Nel componimento *Iugulatoriamente; tra sigle* balza in primo piano la forza espressiva e metrica dell'avverbio, inusuale in poesia, coniato dall'ambito medico e riferito alla vena iugulare. Il suono cupo e lugubre della «U» ripetuta domina perché tutto il componimento accenna a un mondo violento (l'aggettivo «decapati»), malvagio («sigle infide»), alla frammentazione e separazione generale («steli rosi», «frantumazione plurima», «disgiunzione») e

¹⁴³ N. Gabi, «Parole e segni acuminati», in «Il Quotidiano», 8/04/1989.

¹⁴⁴ N. Gabi, «A. Rossi dalle Ricognizioni in poi. L'itinerario sofferto del poeta di Arzo», in «Eco di Locarno», 3/10/1991.

all'incomprensibilità («preparato misterioso»). Gli oggetti e i fenomeni diventano simbolo del male del mondo e «il dato fisico, forse, esiste solo per essere intaccato, sfregiato, come se il lavoro del linguaggio poetico avvenisse in una metaforica camera di tortura dove le cose patiscono la loro lenta, irreversibile erosione»¹⁴⁵.

Lo spunto della poesia è dato infatti dalla notizia di un'esecuzione capitale. L'*enjambement* ricorre ad ogni verso ed esaspera la frantumazione. I suoni consonantici sono aspri, sordi, sibilanti: GL, G al primo verso, il suono della sibilante «f» e della dentale «t» di «infide» al secondo.

Al terzo verso la successione delle consonanti D C P T nell'aggettivo «DeCaPaTi» rende l'idea del taglio della testa. Tutto fa pensare anche a livello delle parole, a dei «segni acuminati»¹⁴⁶ che incidono a ritmo regolare.

Nel vacuo del sole è un componimento in cui si parla di dissolvenza e di inconsistenza legata al ricordo di una persona defunta. Si susseguono una serie di oggetti irrelati, che appartengono all'esperienza del poeta («lastra», «opinioni», «avvisi», «tronchi», «strisce di acciaio», «puma», «assetto») e che si dissolvono. Il titolo ossimorico, associando il vacuo al sole, deforma così lo stereotipo poetico del sole «luminoso» e «vitale».

¹⁴⁵ G. Isella, «L'immaginario oltre il territorio», in *Poeti della Svizzera Italiana nell'ultimo ventennio*, a c. di J. J. Marchand, Sezione di Italiano, Università di Losanna, 1990.

¹⁴⁶ N. Gabi, «Parole e segni acuminati», in «Il Quotidiano», 8/04/1989.

LA REALTÀ STRIDENTE DI “DIAFONIE”

Un ritmo asciutto di agghiacciante regolarità si trova nel componimento *Usualmente o con foga* musicato dal musicista svizzero Francesco Hoch per i suoi *Duetti* (Lugano, Alla Chiara Fonte, 2005)

Usualmente o con foga	
un parametro o abitacolo	
vischioso incorpora	
o asporta soggetti	
riluttanti e cela	5
fregghi e additivi	
copiosi e dopo	
trazioni o pericoli	
estromette in tracciati	
dislocati e insediati	10
da particelle.	

Molteplici i richiami fonici che si innestano contrastanti sulla base regolare di un ritmo binario fondato sull'alternanza di congiunzione («e») e disgiunzione («o») che alla fine si negano a vicenda: Usual-ME-NTe O con FoGa un paRA-ME-TRo O abitaCOLO vischiIOSo inCORPORA O asPORTA soggeTTi riluTTaNTi E CELa FreGHi E additivi COpIOSi E doPO TRazioni O periCOLi esTRomeTTe in TRacciaTI dislocATI E insidiATI da paRTtiCELle La successione delle vocali risponde anch'essa alla procedura ritmica di contrasto e

richiamo continuo. Tale regolarità accentua una chiusura e un blocco, con effetti di implosione dei suoni. Anche il lessico, denso di termini di derivazione tecnico- scientifica («parametro», «abitacolo», «asporta», «tracciati», «particelle») e chimica («additivi») rende più secco e arido il ritmo.

Si coglie l'allusione alla cancellazione violenta nel verbo «asporta» e nell'avverbio «con foga». L'oggetto («abitacolo») potrebbe essere un'apparecchiatura medica visto il riferimento a tracciati e particelle, ma non è importante scoprirlo poiché bisogna in ogni caso «elidere il reale costruito su abitudine e pregiudizi e scaduto nella insignificanza»¹⁴⁷. L'oggetto, quindi, nonostante sia cesellato e preciso, rimane un insieme di pure forme che vivono ed emanano vibrazioni dal ritmo, dai suoni, dalla parola. In *Solo se il pomeriggio è sgusciante* domina ancora la percezione di cose disparate (libellula, fesa lombo profumi e affermazioni) estratte dal vissuto:

Solo se il pomeriggio è sgusciante
si può ripassare fra medesime
transenne girevoli e notare questa
volta una libellula
di balsa, fesa
o del lombo su ganci o percepire

¹⁴⁷ M. Luzi, «Osservazioni possibili su un secolo di poesia», in *Poesia italiana del Novecento*, a c. di E. Krumm, T. Rossi, Skira Editore, Milano, 1995, p. 14.

LA REALTÀ STRIDENTE DI “DIAFONIE”

profumi non facilmente
decifrabili o affermazioni quali
vivo in un frastuono di betoniere a tempo illimitato.

L'atteggiamento indagatore del soggetto poetico si intuisce dietro l'ipotesi-titolo del componimento, «solo se il pomeriggio è sgusciante», che allude, con l'aggettivo, alla sfuggevolezza, al dileguarsi rapido del pomeriggio. Anche l'affermazione finale udita e riportata dal poeta («vivo in un frastuono di betoniere a tempo illimitato») è immagine negativa dello stridore della realtà, presente anche nella successione di immagini molto comuni e non poetiche (un oggetto bello e delicato come la libellula è seguito dall'immagine cruda dei tagli di carne cruda appese ai ganci, i profumi convivono con il frastuono delle betoniere). La poesia *Il dorso sbilanciato* mostra esemplarmente che l'individuo nella sua integrità è scomparso. Su uno sfondo vago di un concerto o comunque manifestazione musicale emergono dei frammenti umani anonimi (un dorso, un'anca, colletti, occhiali) che, «quasi allo stadio di nebulizzazione, gravitano, procedono per proprio conto, si urtano»¹⁴⁸, e nei quali non è difficile scorgere l'alienazione contemporanea del soggetto a partire da ogni atto quotidiano:

¹⁴⁸ N. Gabi, «A. Rossi dalle Ricognizioni in poi. L'itinerario sofferto del poeta di Arzo», in «Eco di Locarno», 3/10/1991.

L'esperienza dice un soggetto spossessato, fuori dal vissuto, naufragato nel pudore dell'anonimia [...]. In questo orizzonte si rivela la radicale nudità della vita ¹⁴⁹.

La disarmonia, il motivo ricorrente della raccolta, è percepibile nella posizione del dorso «sbilanciato». Non una procedura mimetica guida il poeta alla rappresentazione, se il risultato è qualcosa che evoca, nel campo della pittura cubista, l'operazione di “analisi” dell'oggetto, che trova nella scomposizione la sua espressione: «L'oggetto- squadernato sul piano e scomposto nei suoi fittissimi frammenti simili a scaglie di cristallo- vuol essere mostrato come è, nella sua essenza, non come si vede»¹⁵⁰. Anche per Rossi il punto d'arrivo dell'osservazione è una realtà frazionata in segmenti che coesistono in simultaneità in un'unica dimensione: «dorso», «anca», «colletti», «trapezio», «occhiali», «sgabelli», «forcelle» sono elementi disarticolati che proiettano una figura umana che suona. L'accostare frammenti diversi risponde anche all'aspirazione di dare una rappresentazione non riduttiva del reale, bensì più viva, autentica e “totale”. Nella poesia *Dimezzato e messo*, Rossi seziona e abbraccia l'oggetto (un «glommo», cioè un

¹⁴⁹ *Età dell'Inumano*, a c. di V. Bonito e N. Novello, Carocci, Roma, 2002, p. 49.

¹⁵⁰ *I capolavori. Enciclopedia della pittura universale. Il XX secolo*, Editoriale del Drago, Milano, 1984, p. 8.

ammasso di vasi sanguigni) attraverso tutte le dimensioni, incrociando diverse angolature e prospettive di sguardo, dalle più esterne («dimezzato»; «trasformato in mera suddivisione») a quelle più interne («dentro»):

Dimezzato e messo
su una pietra un glomo
è con o senza avidità
consumato, trasformato in mera
suddivisione: dentro
un ruvido ingente ossia
una singola disposizione, una sfera, un aggregato
sgargiante.

La sinestesia «ruvido ingente» racchiude infatti il campo visivo e quello tattile, e la coppia «aggregato sgargiante» evidenzia sia l'aspetto visivo che strutturale del raggruppamento di elementi.

La raccolta *Diafonie* si chiude sotto il segno della cancellazione, evidente al v. 7 dell'ultimo componimento *Metalli spruzzati* («E un caseggiato senza più gridi / e un elenco senza più / nomi»). Tutti gli oggetti menzionati (metalli, spatole, spatole, cunei, capsule, caseggiato, elenco) possono confondersi e sparire. È una sorta di dichiarazione, di compendio della poetica di Rossi che riassume la sua visione della realtà in cui tutti gli oggetti e frammenti diversi vengono nebulizzati. Questa sorta di

apocalissi finale ricorda la profezia di autodistruzione dell'ultimo capitolo sveviano della *Coscienza di Zeno* in cui il protagonista presagisce che il male della terra (malattie, sostanze nocive, armi, ecc.) finirà per far esplodere tutto il pianeta, lasciando il vuoto, ma paradossalmente anche l'ordine e la guarigione. «[...] *Ci sarà un'esplosione enorme che nessuno udrà e la terra ritornata alla forma di nebulosa errerà nei cieli priva di parassiti e di malattie*». Appare quindi come la scrittura poetica di Rossi sia imperniata sul negativo al pari dei maggiori scrittori contemporanei: «aggredito in continuazione, intagliato, frantumato, il reale pare sempre sul punto di eclissarsi»¹⁵¹. Il poeta si annulla, trasformandosi in un anonimo apparato visivo-percettivo che registra gli oggetti i quali formano una catena di necessità, ineludibile. Rossi raggiunge un esito formale dai tratti altamente distintivi, che potrebbe essere accostato o paragonato a quello di Antonio Porta, uno dei poeti maggiori della Neo-avanguardia. Il testo più noto del poeta milanese, *La palpebra rovesciata*, sembra essere costituito della stessa sostanza lessicale e ritmica di *Diafonie*.

Le *fibre* della tela distesa lungo i vetri della strada
rigata da *molecole* di nafta lentamente calano

¹⁵¹ G. Isella, «L'immaginario oltre il territorio», in *Poeti della Svizzera Italiana nell'ultimo ventennio*, a c. di J. J. Marchand, Sezione di Italiano, Università di Losanna, 1990, p. 105.

e inguaiano *il ferro* e *il legno*, roteano nel soffio d'aria
caldo gonfiano la molle superficie, *graffia e lacera* la trama,
i fili *si torcono* e *il foro si spalanca*, nello squarcio 5
condensa viscido molecolare e i vetri aderiscono al cancro della tela
[...]

[A.Porta, *La palpebra rovesciata*, da A. Porta, *Poesie 1956-1988*,
Oscar Mondadori, Milano, 1998]

«Il foro che si spalanca» portano richiama «il foro che aspira» di *Un tappeto*, la materia pesante ed inerte (il ferro e il legno) di Porta è presente anche in *Diafonie*, le «molecole» richiamano le «particelle», «i graffi» e le «lacerazioni» sono presenti in *Diafonie* così come «le torsioni di fili» (cfr. la poesia *Doppler*), sebbene in Porta sia maggiore la dose di espressionismo violento e gioco verbale-ritmico. Anche in Rossi, come nel poeta di *Passi Passaggi*, spiccano molti termini anatomici: «glom», «lobi», «pelle», «visi», «gote», «guancia», «bocca», «dorso», «iugularmente», «mucose». Il reale è «sottoposto ad un processo di essenzializzazione, si spoglia del contingente delle parvenze sensoriali e le forme delle cose si stagliano nude davanti agli occhi del poeta»¹⁵²: è per tale motivo che gli elementi non sono precisati, ma risultano polivalenti o

¹⁵² *Poesia italiana del Novecento*, a c. di E. Krumm, T. Rossi, Skira Editore, Milano, 1995, p. 724.

ambigui («profilo», «strato», «superficie», «globo», «piani» di che cosa?).

Una prospettiva simile ha caratterizzato anche il “lombardo” Bartolo Cattafi, «poeta di luce fredda, uniforme, tagliente, nella quale gli oggetti si profilano con precisione piatta e sinistra come al di là di una vetrina [...] o sulle tavole di un libro di anatomia»¹⁵³:

Con un forte *profilo*,
secco, bello, scattante,
qualcosa di preciso
fatto d'*acciaio* o d'altro
che abbia fredde luci. 5
E là, sul filo della macchina, l'oltraggio
d'una *minima* stella rugginosa
che più *corrode* e corrompe più *s'oscura*.
Un punto da chiarire, sangue
d'uomo, briciola 10
vile oppure *grumo*
perenne, *blocco* di coraggio.

[B.Cattafi, *Qualcosa di preciso*, Milano, Scheiwiller 1961]

I testi di *Diafonie* sono emblema, perciò, di una parola poetica contemporanea, che promuove l'interrogazione della realtà tramite «uno sguardo che scompone le false unità del mondo, cogliendone le disarmonie, le fratture, le

¹⁵³ *Ibidem*.

sconnessioni, i particolari disgregati, le distassi, le anomalie, le crepe»¹⁵⁴. Se si immaginasse di trasporre in forma pittorica questi testi, essi forse sarebbero simili alle nature astratte di Paul Klee, anch'egli svizzero, per «le zone di colore [luminosissimo] nella quali la realtà oggettiva è suggerita soltanto da sottili segni grafici»¹⁵⁵. Anche Rossi evoca e tratteggia la realtà, utilizzando a pieno l'espressività delle «cellule, nervature, intelaiature, fibre, tessuti, pori, connessioni, disgiunzioni»¹⁵⁶, che costituiscono il testo poetico. Il reale è rarefatto, ridotto a sequenze di segni-oggetti e forme essenziali, «nel tempo di un'attesa o di una esitazione o di una imminenza»¹⁵⁷ o di una sospensione («La probabile / sospensione è per dopo»).

¹⁵⁴ *Ante Rem. Scritture di fine Novecento*, a c. di F. Ermini, Anterem Edizioni, Verona, 1998, pp. 14-15.

¹⁵⁵ *Enciclopedia Universale Rizzoli Larousse*, Rizzoli Editore, Milano, vol. VIII, p. 476.

¹⁵⁶ A. Rossi, «Note su Sesterno», in *Poeti allo specchio*, a c. di R. Castagnola, M. Praloran, Casagrande, Bellinzona, 2009, p. 55.

¹⁵⁷ S. Agosti, prefazione, *cit.*, p. 15.

6.

**SESTERNO. Il linguaggio tra cancellazione e
ricostruzione**

SESTERNO: IL LINGUAGGIO TRA CANCELLAZIONE E RICOSTRUZIONE

Sesterno, pubblicato nel novembre del 2005 da Book Editore, è l'ultimo libro di poesie di Antonio Rossi, opera con la quale ha vinto nel 2006 il premio speciale "Renzo Sertoli Salis" della provincia di Sondrio, riservato alla migliore opera poetica in lingua italiana edita da un autore straniero. La motivazione dell'attribuzione del premio esprime chiaramente il senso dell'attività poetica di Rossi:

una scrittura come questa è portatrice di una scommessa decisiva: coinvolgere il lettore in una esperienza di attenzione al mondo al di là dell'abituale e pertanto sottrarsi a una riproduzione dell'esistente che spesso si arena nelle sue oasi puramente decorative¹⁵⁸.

La raccolta è composta da quarantaquattro poesie. Se i titoli *Ricognizioni* e *Diafonie* alludono metaforicamente al reale come oggetto, *Sesterno*, che in bibliologia e filologia significa "sei fogli", fa riferimento alle sei sezioni del libro, indicando una riflessione metalinguistica sulla struttura e sulla costruzione della poesia stessa, sulla concatenazione dei vari testi. In questa raccolta, infatti, l'architettura generale e delle singole poesie è molto importante come anche la loro successione. Rossi ha dato rilievo al processo creativo, inteso però non come astrazione, ma come

¹⁵⁸ Da *Concorso letterario "Renzo Sertoli Salis"* VII edizione 2007-2008. Comunicati stampa.

insieme di fasi operativamente concrete: ha proceduto a selezionare, modificare e collegare fino ad arrivare alla costruzione di una struttura d'insieme, dotata di un senso poetico, che tenesse aggregati i testi. Il risultato finale è stato una serie di testi «nati autonomamente, al di fuori di ogni disegno unitario preordinato»¹⁵⁹, senza cioè un progetto precedentemente delineato, poiché «per l'artista non esistono dei modi di procedere stabiliti a priori né tantomeno vi è una conoscenza precostituita»¹⁶⁰. La poesia, quindi, si fa da sé, assecondando le proprie esigenze interiori e compiendo una incessante e originale ricerca di ordine tematico, fonologico, morfologico e stilistico.

Il più efficace giudizio per riassumere l'idea di poetica che sta alla base di *Sesterno* è quello espresso da Giovanni Orelli: «Rossi il più convinto, nella Svizzera italiana, della necessità di far proprio l'appello di Rimbaud “*il faut absolument être moderne*”»¹⁶¹. In questa raccolta giunge a perfetto compimento la ricerca formale e di autonomia espressiva, che costituiscono gli obiettivi prioritari della poetica di Rossi:

[...] l'utilizzazione delle potenzialità del linguaggio, in tutte le sue funzioni e combinazioni, risponde a questa aspirazione verso il

¹⁵⁹ A. Rossi, «Note su Sesterno», in *Poeti allo specchio*, cit., p. 49.

¹⁶⁰ *Ivi*, p. 45.

¹⁶¹ Y. Bernasconi, *Tre domande ad Antonio Rossi*, su www.culturactif.ch.

SESTERNO: IL LINGUAGGIO TRA CANCELLAZIONE E RICOSTRUZIONE

desueto e al riscatto dall'inerzia delle relazioni tra soggetto e mondo¹⁶².

Dunque il poeta ticinese cerca di stabilire uno sguardo non convenzionale sulla realtà, ricorrendo a un linguaggio libero dagli stereotipi letterari e dalle consuete forme espressive della tradizione poetica. L'iniziale *Svuotata ogni abitazione*, infatti, esprime il desiderio di «giungere a scrivere a partire da una situazione in cui sia stata fatta “tabula rasa”, per quanto possibile, di ogni materiale residuo»¹⁶³, cioè del superfluo e del retorico. Per quanto riguarda i contenuti, in *Sesterno*, vi è forte astrazione dei referenti che diventano molto criptici e l'io poetico, sebbene presente sotto varie forme, si mimetizza sempre più nel linguaggio e negli “eventi”. Del resto, la tendenza della postmodernità poetica è la cancellazione dell'io e il ritorno alla realtà:

La poesia sarà concertazione piena, totalizzante, degli oggetti e dei gesti dentro l'orizzonte dell'immanenza. L'*imaginatio*, la *vanitas* mitopoietica, vengono sacrificate alla prassi della pura denotazione. Le pregiudiziali fantastiche che ineriscono alla relazione soggetto-oggetto sono come rimosse [...]

Ogni cosa si presenta nel suo aspetto assoluto, nella sua essenza, nella sua capacità di unirsi alle altre. Il reale si dissipa nel linguaggio,

¹⁶² Da *Concorso letterario “Renzo Sertoli Salis”* VII edizione 2007-2008. Comunicati stampa.

¹⁶³ A. Rossi, «Note su Sesterno», in *Poeti allo specchio*, cit., p. 50.

SESTERNO: IL LINGUAGGIO TRA CANCELLAZIONE E RICOSTRUZIONE

identificandosi con il vocabolo che lo rivela. La crisi dell'Io si risolve in una fiducia preidealistica e prekantiana nel reale, nell'intuizione dell'oggetto rappresentativo e delegato¹⁶⁴.

A livello linguistico, in quest'ultima raccolta, vi è forte espressionismo/espressività e concentrazione semantica. L'effetto di straniamento, incontrato nelle due precedenti raccolte, viene qui potenziato sia a livello linguistico che di percezione della realtà. In *Diafonie* gli oggetti erano nitidi, precisi, mentre in quest'ultima raccolta essi oscillano quasi con «moto ondulatorio», come lo ha definito lo stesso Rossi¹⁶⁵, poiché esprimono una realtà turbolenta. Tali oggetti sono metafore di alienazione, illusione («si credono in solida mutabile / clausura ma possono tornare / con foggia suadente [...]» vv. 9-11, *Prevale l'angolare*), irrazionalità oscura e violenta («[...]creare euforia o cospicuo / sgomento o insuperbendo mettere / il tutto a soqquadro» vv. 13-15, *Prevale l'angolare*), frastuono e contraddizione, come dimostra la catena delle continue disgiunzioni «o» e gli aggettivi antitetici presenti nelle poesie. Analizzare i titoli di ciascuna sezione è essenziale per la comprensione, a un primo livello, dello svolgimento

¹⁶⁴ M. Cavadini, *Il poeta ammutolito. Letteratura senza io: un aspetto della postmodernità poetica. Philippe Jaccottet e Fabio Pusterla*, Marcos y Marcos, Milano, 2004, introduzione, p. 29.

¹⁶⁵ Definizione utilizzata da Antonio Rossi nel corso del colloquio del 30/11/2011 ad Arzo.

SESTERNO: IL LINGUAGGIO TRA CANCELLAZIONE E RICOSTRUZIONE

tematico della raccolta, dato che proprio essi propagano i temi che vengono sviluppati nei singoli componimenti.

Nella I sezione *svuotata ogni abitazione*, centrale è l'idea della ricostruzione del linguaggio partendo dall'essenzialità: svuotare, con un rigore quasi «ascetico», per ritrovare senso e maggiore autenticità nel linguaggio. Secondo l'autore, tale cancellazione si rende necessaria anche a causa della “saturazione” verbale della società attuale:

Anni fa Marshall McLuhan (la galassia Gutenberg) aveva descritto un villaggio planetario dominato dai mass – media. Le dimensioni di questo villaggio globale si sono nel frattempo ingigantite, donde il connesso profluvio di messaggi e il perdurante intasamento verbale; ne consegue la necessità di definire degli spazi di silenzio e austerità all'interno dei quali operare¹⁶⁶.

Con queste parole Rossi ci conduce nel cuore della sua poetica, in particolare alla sua propensione verso un linguaggio poetico essenziale e non condizionato dagli stereotipi e dai *topoi* tematici o stilistici della lirica tradizionale. Per giungere all'autenticità espressiva, bisogna «togliere il superfluo» e i luoghi comuni. Di fronte al disordine degli elementi reali, la salvezza è data dalla poesia stessa, intesa come scavo incessante di parola e

¹⁶⁶ A. Rossi, «Note su Sesterno», in *Poeti allo specchio*, cit., p. 50.

ricerca aperta, senza pregiudizio o pretesa di assolutezza. Una poetica di questo tipo è altamente coraggiosa ed «è consapevole al livello più alto del grado di tensione etico-intellettuale e conoscitiva»¹⁶⁷: lo svuotamento, infatti, non significa negazione, trasgressione o distruzione del senso (in ciò si coglie la differenza tra il poeta ticinese e la generazione dei poeti della Neoavanguardia italiana), poiché esso deve approdare alla costruzione di un verso poetico più libero ed autentico. Dopo lo «svuotamento di ogni abitazione», intesa in senso lato come «l'abitare stesso dell'uomo», cioè anche l'insieme delle idee-concetti su cui si fonda il suo essere, non resta il vuoto, bensì qualcosa «che trapela e agguanta» (v. 5 della omonima poesia *svuotata ogni abitazione*), cioè un senso che coinvolga pienamente e che può essere colto soltanto riportando l'essenzialità. Nella poesia sopraccitata, significativa, in questo senso, è la ripetizione dell'aggettivo «ogni» (v. 1: «svuotata *ogni* abitazione»; v. 3-4: «disattivata *ogni* annessa scorreria») che marca la necessità di eliminare, scoprendo spazi inediti di «silenzio e austerità all'interno dei quali operare»¹⁶⁸ alla ricerca di una unità primitiva e vitale tra parola poetica e realtà. Anche Rossi parte dunque dal concetto che nella società attuale vi è un inquinamento o congestione provocata sia dalle parole che dalle immagini:

¹⁶⁷ Da *Concorso letterario "Renzo Sertoli Salis"* VII edizione 2007-2008. Comunicati stampa.

¹⁶⁸ A. Rossi, «Note su Sesterno», in *Poeti allo specchio*, cit., p. 50.

SESTERNO: IL LINGUAGGIO TRA CANCELLAZIONE E RICOSTRUZIONE

[...] nella vorticoso e automatica germinazione di immagini e di messaggi, nel loro plurale ed eterogeneo affacciarsi e scomparire, la funzione essenziale e più frequentemente messa in opera finisce per essere [...] quella del gettare via, del riempire il cestino, del contribuire ad estendere l'area sterminata del *trash*, al di là di ogni ecologia della mente, della visione, della comunicazione [...] La costipazione della comunicazione e dell'immaginario tendono ad identificarsi con la costipazione dell'ambiente fisico [...] C'è sempre più bisogno di un'ecologia mentale da affiancare all'ecologia materiale¹⁶⁹.

Nella poesia *Svuotata ogni abitazione* il superfluo che intasa è rispecchiato nell'immagine degli «abnormi gigli» e dei «rinzaffi» da abolire. L'entropia di oggetti, generata dall'eccesso e dalla velocità di produzione, rende necessario lo sgombero che diventa così un atto purificatorio e liberatorio per il soggetto. Antonio Rossi avrà forse avuto presente il racconto di Italo Calvino, *La poubelle agrèe* (*La spazzatura gradita*), un testo emblematico che riflette sugli scarti, in cui il protagonista afferma che, gettando i rifiuti, si rigenera la sua identità e libertà:

Portare fuori la poubelle, è così un abbandono delle scorie di me stesso, non importa se se si tratta proprio di quelle scorie contenute nella poubelle o se quelle scorie rimandano a ogni altra possibile mia scoria, l'importante è che in questo mio gesto quotidiano io

¹⁶⁹ R. Pazzi, «L'immaginario residuale», in G. Ferroni, *Passioni del Novecento*, Donzelli Editore, Roma, 1999, p. 240.

SESTERNO: IL LINGUAGGIO TRA CANCELLAZIONE E RICOSTRUZIONE

confermi la necessità di separarmi da una parte di ciò che era mio.[...]

Se questo è vero, se il buttar via è la prima condizione indispensabile per essere, perché si è ciò che non si butta via [...] ¹⁷⁰.

Il titolo della II sezione è *Impulsiva* che significa «che imprime una spinta, che trasmette un impulso» ¹⁷¹. Se a una prima lettura gli oggetti di Rossi appaiono immobili, fissi in una dimensione atemporale, in realtà essi sono percorsi da continui «impulsi» sia interni che esterni che molto spesso li perturbano. Può trattarsi talvolta di microeventi, (ad esempio, lo «pseudo tintinno», la «mera folata») mentre altre volte si tratta di movimenti più vasti di scuotimento, di urto, di torsione, che danneggiano gravemente gli stessi oggetti (ad esempio le «crete conquassate»).

La III sezione *Lusinghe o dissuasioni* allude a «spinte antitetiche» ¹⁷², cioè a direzioni opposte seguite dal pensiero o dallo sguardo e finalizzate a trovare un orientamento e un punto di riferimento, come dimostrano le prime due poesie *Una mente volgerla / dove?* e *Ma dove si avvince / quanto bramato?*, in cui si avverte la presenza e il coinvolgimento del soggetto che ricerca e propone ipotesi di percorsi mentali.

¹⁷⁰ I. Calvino, *La poubelle agrève*, in *Romanzi e racconti*, I Meridiani, Mondadori, Milano, 1994, vol. III.

¹⁷¹ A. Rossi, «Note su Sesterno», in *Poeti allo specchio*, cit., p. 50.

¹⁷² *Ivi*, p. 51.

SESTERNO: IL LINGUAGGIO TRA CANCELLAZIONE E RICOSTRUZIONE

La IV sezione *Onice insonne* condensa tramite un potente ossimoro (l'onice è una pietra che per definizione non può essere “insonne”) la «mossa staticità», come l’ha definita il critico Giò Ferri, delle parole-oggetto di Rossi: «cose immobili percorse da innumerevoli infiniti eventi, epifanie occultate e fantasmatiche»¹⁷³. In tutti i componimenti è evidente questa dialettica tra staticità e movimento, visibile però soprattutto a livello ritmico dalle continue variazioni e richiami fonici. Il titolo della V sezione *Nondimeno uno strepito* rimanda al tema già trattato in *Diafonie*, ovvero il suono sgradevole che interferisce e disturba, immagine della disarmonia della realtà. Infine la VI e ultima sezione *Spaiati enti* fornisce esempi di oggetti disgiunti, sparsi e dispersi in cui si rispecchia la frammentazione del reale. I titoli delle sei parti sono difformi e apparentemente senza un legame tra loro poiché

il poeta non intende attribuire alla sua opera uno svolgimento circolare, un nesso, un filo rosso che tenga insieme [...] Il principio e la fine divaricano, o meglio, sono enti spaiati che non hanno tra loro alcun rapporto¹⁷⁴.

Si riafferma quindi attraverso i titoli delle sezioni il tema della frammentazione e della disomogeneità del reale. La

¹⁷³ G. Ferri, «Ad Antonio Rossi», in «Testuale», n. 39, 2005, p. 90.

¹⁷⁴ *Note di Antibildung* 13, a c. di T. Salari, in «Lunariumnuovo» (Rassegna di Letteratura diretta da M. Grasso) su www.lunariumnuovo.it.

poesia di Rossi è arte combinatoria in cui è «il linguaggio medesimo ad assumere il ruolo di soggetto»¹⁷⁵. Anche in questa raccolta, come in *Diafonie*, gli oggetti si compenetrano nella forma linguistica e danno luogo ad una parola-oggetto «linguisticamente viva perché sottratta ad ogni verticalità e rinvio metaforico, colta nella complessità dei nessi e delle relazioni»¹⁷⁶, in particolare quelle fonico-ritmiche. L'altro tratto sicuramente molto originale che appare in *Sesterno* è la struttura monostrofica dei singoli testi (cfr. più avanti nelle analisi testuali) che si presentano come «insiemi compatti di parole, suoni, ritmi, timbri e movimenti sintattici, senza che vuoti s'intromettano a intaccarne la coesione»¹⁷⁷, come se, attraverso la compattezza grafica, il poeta tentasse la disperata ed estrema difesa della scrittura contro il caos ed il disordine del reale.

In tali aggregati verbali il reale e il soggetto in esso implicato giungono a “dirsi” e “manifestarsi”: incomprendibilità e meccanicismo violento della realtà (espressi attraverso numerosi movimenti di perturbazione, scompiglio, scuotimento, urto, torsione, stravolgimento, strappo, occlusione, pressione e manipolazione, i quali

¹⁷⁵ G. Isella, «Una poesia priva dell'io e delle sue convenzionali vicissitudini», in «Il Giornale del Popolo» del 28/01/2006.

¹⁷⁶ N. Lorenzini, *La poesia italiana del Novecento*, Il Mulino, Bologna, 1999, p. 92.

¹⁷⁷ Dal retro copertina del volume A. Rossi, *Sesterno*, Book Editore, Bologna, 2005.

sembrano rispondere alla casualità e non a un fine razionale), attenzione per gli aspetti marginali e per la precarietà dei fenomeni (movimenti di scomparsa e annullamento), frantumazione, incompletezza e caoticità della realtà, sono temi che sfilano anche in *Sesterno*. Spicca anche in questo volume l'essenzialità del dettato poetico perseguita tramite l'eliminazione della punteggiatura, la soppressione degli articoli, l'uso di verbi all'infinito o al gerundio, cioè in forma indefinita ed implicita, la preferenza per le preposizioni semplici.

Le parole di Rossi, come detto, sono parole-oggetto e si muovono tra due poli opposti, cioè tra la precisione lessicale e l'indeterminatezza del senso, tra la chiarezza e l'enigma. Anche in *Sesterno* numerosi sono i termini appartenenti ad ambiti scientifici ristretti (cfr. più avanti la classificazione), tuttavia, come avveniva in *Diafonie*, anche in questa ultima raccolta il linguaggio resta cifrato e misterioso poiché il referente, inteso come elemento reale a cui fa riferimento il segno linguistico, rimane non identificabile. È evidente, dunque, che i significanti in Rossi non rimandano, come usualmente, a un significato preciso, individuabile e univoco:

Antonio Rossi non parla, ma dipinge. I suoi colori sono le parole. Guai a cercare un senso che non c'è, e anzi l'autore persegue estremamente affinché non ci sia [...] Proviamo a scomporre il

SESTERNO: IL LINGUAGGIO TRA CANCELLAZIONE E RICOSTRUZIONE

primo testo. Non significa nulla. Tra rovi, custodi, tragitti non si istituisce alcun legame causale.¹⁷⁸

Si tratta piuttosto, come è stato sottolineato, di significanti, di oggetti che “evocano” un senso, ovvero delle “sfumature di senso” che avvicinano il linguaggio poetico di Rossi a quello della pittura astratta contemporanea:

E pare questa poesia, in molte delle sue rese migliori -oscare, scarse e quintessenziali- accostarsi a certa pittura materica, informale e astratta (in poesia, infatti, come nella pittura moderna, non esiste soggetto né significato, ma si danno piuttosto effetti di senso). Qua, in *Sesterno*, le parole assolvono spesso la funzione degli strati cromatici e delle strisce di colore sulle tele di Mark Rothko dove velature si sovrappongono, si mescolano e si stemperano dentro altre velature fino ad addensarsi in tonalità [...] ¹⁷⁹.

Negli stessi rovi è la poesia che apre la raccolta Sesterno:

Negli stessi rovi
o custodi sorpresi
nel riposo una smania
dispone a tragitti
non meno dissennati
e dell'ombra è un uncino

5

¹⁷⁸ *Note di Antibildung* 13, cit.

¹⁷⁹ M. Larocchi, «Ingranaggi verbali», in *Il tavolo di lettura*, Marini, Lecce, 2006, pp. 121-122.

SESTERNO: IL LINGUAGGIO TRA CANCELLAZIONE E RICOSTRUZIONE

robusto e pronto
a premere smodato
e ogni gola o livido
esibito si rovescia 10
da binari e catene
nell'insidia molto
convulsa.

Tematicamente spiccano alcuni elementi reali di cui non viene esplicitato il nesso o il contesto referenziale: i «rovi», «l'uncino», la «gola», il «livido», i «binari» e le «catene». Tali elementi si caricano però di un significato e diventano immagini di una realtà disarmonica ed ostile rappresentata metaforicamente dai rovi e dall'uncino, oggetti taglienti:

Dall'inquietante ombra-uncino che preme verso ogni gola o livido esibito nasce un perturbante o spaesante indizio per cui gli oggetti-parola si caricano di tensione evocatrice di qualcosa che esca dal nulla a sorprenderci con la sua irruzione nel tempo-spazio della nostra sensibilità¹⁸⁰.

Il motore di tale perturbamento è la «smania», cioè qualcosa di irrazionale che conduce a «tragitti non meno dissennati» (litote) i quali simboleggiano metaforicamente i percorsi incomprensibili dell'esistenza. Enigmatico è il finale della poesia: si allude ad un rovesciamento che

¹⁸⁰ *Note di Antibildung* 13, a c. di T. Salari, *cit.*

SESTERNO: IL LINGUAGGIO TRA CANCELLAZIONE E
RICOSTRUZIONE

potrebbe avere valenza negativa di catastrofe, ma a ben vedere, anche positiva di liberazione, di evasione dalla prigionia dei «binari» e delle «catene» (vv. 10-11). A livello ritmico-metrico si notano versi brevi spezzati da numerosi *enjambements* che rinforzano la frammentazione, evidente anche sul piano sintattico in cui prevale la paratassi o giustapposizione dei membri tramite la congiunzione e la disgiunzione. Tuttavia nonostante tale frammentazione interna, il componimento si presenta, nella sua forma esteriore, come un aggregato compatto. Il ritmo risulta intensamente scandito grazie ad assonanze e allitterazioni frequenti: ««OVI/custODI», «Pronto/PRemere», «Smania/SModato», «smodATO/esibITO».

Il rosa porta chiodi è un componimento molto interessante:

Il rosa porta chiodi
di garofano e forre sollecite
a impedire o sopraffare
prima che un'oscura
istanza differisca ogni 5
foga poiché ora imperversano
cauti predoni e in edifici
sghebbi un fragore occulta
torsioni e anomalie
o con lusinga piomba 10

SESTERNO: IL LINGUAGGIO TRA CANCELLAZIONE E RICOSTRUZIONE

e investe retine come
distolte.

Il primo verso è all'insegna dell'indeterminatezza rappresentata dal genere neutro: «il rosa» è riferito probabilmente all'alba, poiché vi sono elementi di paesaggio come sfondo («forre»). Si comprende come la poesia di Rossi non si possa etichettare semplicemente come “oggettiva” in quanto gli oggetti sono complessi e, pur essendo reali e scrutati con estremo rigore, non si riescono ad identificare con precisione. Da notare che nei primi due versi sono veicolate delle immagini che sembrano gradevoli e delicate («chiodi di garofano», il colore «rosa») alle quali, però, subito dopo, subentra improvvisamente quella più inquietante della «forra». Di particolare rilievo sono i vv. 4-5 per il riferimento all'«oscura istanza», potenziata tramite *enjambement*, che rappresenta i moventi incomprensibili e misteriosi del reale. L'aggettivo «sghembi» al v. 8 indica la disarmonia. Richiamano attenzione i vv. 8-12: il «fragore» è in questo caso un potente rumore di distruzione, di cancellazione («occulta», «piomba», «investe») che riprende forse anche il tema centrale della sezione, cioè l'esigenza di svuotare e di eliminare. La parola «torsioni» al v. 9, frequentemente utilizzata da Rossi, indica un movimento violento di stravolgimento. Il tessuto fonico del componimento è

SESTERNO: IL LINGUAGGIO TRA CANCELLAZIONE E RICOSTRUZIONE

molto vivace (ad esempio si nota il suono allitterante della «F») e il ritmo è franto dai numerosi *enjambements*. Dall'*incipit* della poesia *Nodi e cappi* emerge la coppia sinonimica «nodi e cappi», associabili a qualcosa che stringe e che soffoca:

Nodi e cappi che sempre
si sfilano dopo l'ostinato
uso e miscugli come
esplosi non vagano
in corsie o guardaroba 5
finché per nascosto
motivo svincolati
essi sono sull'isolante
una stravolta compagine superabile
con sussulto fra le aste 10
ritorte o spalancate.

L'espressione «finché per nascosto motivo», ai vv. 6-7, contiene ancora un riferimento all'incomprensibilità del reale. Degni di attenzione sono i termini «stravolta» (v. 9), «sussulto» (v. 10), «ritorte» (v. 11), la cui stretta vicinanza conferisce ai versi un timbro aspro.

Essi alludono rispettivamente ad una «torsione»¹⁸¹ e ad uno stravolgimento, assunti come tratti caratterizzanti il

¹⁸¹ «Torcigli» era infatti uno dei titoli provvisori candidati ad intitolare la raccolta, come spiegato dallo stesso Rossi, nella conferenza all'Università

SESTERNO: IL LINGUAGGIO TRA CANCELLAZIONE E RICOSTRUZIONE

reale. I «miscugli» del v. 3 alludono all' altro motivo molto presente in Rossi, cioè il caos del reale. Sul piano ritmico si rimarca ancora la presenza abbondante di *enjambements* che frammentano i versi. Nel componimento *Ognuno di questi blocchi* si allude ad una invasione di blocchi di varie forme su una superficie:

nitidi e spesso sfondati
e quelli a un fugace
sguardo a forma di topo
e altri più sgargianti 5
e disgiunti raccolti
in sacche e brande
di fortuna o cassoni
vengano a dissestare
presto e lungamente 10
il centro di questa
sgombra superficie.

A livello tematico sono importanti i seguenti termini «dissestare» (v. 9), «sgombra superficie» (v. 12), in cui si incrociano i motivi del dissesto del reale con l'aspirazione ad uno svuotamento per avere lo stimolo a ricostruire e rifondare uno spazio più vivibile. Tuttavia il motivo cardine resta la percezione della realtà come un insieme eterogeneo e caotico di elementi accostati in modo casuale

di Losanna del 12 dicembre 2007, nell'ambito della rassegna degli incontri «Poeti allo specchio» organizzati dalla Prof.ssa R. Castagnola.

SESTERNO: IL LINGUAGGIO TRA CANCELLAZIONE E RICOSTRUZIONE

e imprevedibile. Le forme dei blocchi («nitidi», «sfondati», «sgargianti», «disgiunti»), scandite insistentemente dal polisindeto ai vv. 2-3-5-6, riflettono tale varietà. Rossi è in grado con il suo linguaggio di animare la materia inerte, rendendo percettibili la disarmonia e il caos anche nelle manifestazioni più trascurabili e nei moti minimi degli oggetti, facendo interrogare il lettore. Tali percezioni sono nitide (v. 2 «nitidi») e terse. Il dissesto, tema qui presente, può avere funzione liberatoria nella misura in cui anticipa la ricostruzione e la speranza di un nuovo ordine (ritorna il tema chiave della cancellazione, inteso in forma positiva anche come ricostruzione).

Il principio, secondo cui la realtà si presenta come un accumulo di elementi molto difformi, si trova espresso anche nel componimento *Prevale l'angolare* nel quale sono rapidamente enumerati, tramite asindeto, una serie di oggetti e forme diverse:

Prevale l'angolare: di cardini
affilati predelle glifi. E punte a foglia
di salvia carta vetrata graffietti
si accingono a scompensi
e collisioni o s'infilano 5
in androni trascurati dove
inni e loro esecutori sono
causa di allettamento e a lungo
si credono in solida mutabile

SESTERNO: IL LINGUAGGIO TRA CANCELLAZIONE E
RICOSTRUZIONE

clausura ma possono 10
tornare con foggia suadente
o alterata erompere insinuarsi
creare euforia o cospicuo
sgomento o insuperbendo mettere
il tutto a soqquadro. 15

Tale visione del reale viene assunta dal poeta in modo problematico, come dimostra l'alternarsi nel tessuto verbale delle particelle grammaticali «e» ed «o», in cui si esplicita la dialettica dello sguardo di Rossi, che si sostanzia di due componenti distinte, ma complementari, cioè quella “sintetica” e quella “analitica”. La congiunzione «e» (con valore anche disgiuntivo) esprime l'attitudine del pensiero ad osservare la realtà raggruppando e unendo gli elementi, mentre la disgiunzione «o» esprime la tendenza che conduce a distinguere e separare gli elementi, mettendo in evidenza la loro diversità. In Rossi queste due componenti di “unione” e “separazione” confliggono incessantemente, assumendo valore ontologico e archetipico.

Il termine «collisioni» al v. 5, molto frequente nei componimenti di Rossi, denota, infatti, l'urto dei diversi elementi che costituiscono il reale. Tale difformità degli oggetti è suggerita anche a livello fonico dalle continue variazioni sillabiche. In quest'ottica sono eloquenti gli ultimi tre versi del componimento, se l'eterogeneità, che

SESTERNO: IL LINGUAGGIO TRA CANCELLAZIONE E RICOSTRUZIONE

potrebbe «creare euforia» (v. 13) dando l'illusione di varietà, viene percepita, invece, come generatrice di caos e di disarmonia, («mettere il tutto a soqquadro», v. 14-15) tema centrale anche della raccolta precedente *Diafonie*. Attraverso il suo costante sguardo nel caos e nella confusione, Rossi non desiste da una ricerca di autenticità poiché

proprio in mezzo agli scarti infiniti, in mezzo ai rifiuti prodotti dalla macchina dell'immaginario, in mezzo all'invasione indiscriminata delle immagini vuote, resta qualche possibilità di immagini autentiche, forse residuali, parziali, marginali, ma in cui può sopravvivere e riaffermarsi la vitalità dell'immaginario¹⁸².

Da un labbro translucido è il componimento che apre la II sezione *Impulsiva*:

Da un labbro translucido
e acuminato dal viola
tortuoso e ombreggiato
che dilaga e stinto quasi
dilavato fra occhi come 5
sfuggiti e ciascuno per sua
parte orientato da chiome
ansiose o con disappunto
celate separa un tendame

¹⁸² R. Pazzi, «L'immaginario residuale», in G. Ferroni, *Passioni del Novecento*, Donzelli Editore, Roma, 1999, p. 241.

una mera folata.

A livello del contenuto, lo spunto è dato dall'osservazione di un dipinto sacro (*La Deposizione* di Pontorno) nella Chiesa di S. Felicità a Firenze¹⁸³: vi sono elementi del corpo come «occhi», «chiome», «labbro» frammischiati ad elementi naturali e inanimati come «una folata», «un tendame». L'impatto dei forti elementi cromatici e gestuali del dipinto, che accentua l'emotività e i gesti dolorosi delle figure divine, ha inciso sull'espressività della poesia che sembra comunicare, come il dipinto, uno stupore ed una sofferenza. Da notare infatti le tinte inquietanti che emergono dal componimento: «viola tortuoso e ombreggiato» ai vv. 1-2 e «stinto quasi dilavato» ai vv. 4-5. Infine nell'aggettivo «acuminato» si rivela una potenziale pericolosità e rischio di nuocere. Anche a livello sintattico il componimento produce un effetto di perturbamento poiché si avvolge intorno ad un unico periodo di cui il verbo reggente e il soggetto compaiono solo al penultimo verso («separa un tendame una mera folata») per di più invertiti tramite iperbato. L'aspetto più sorprendentemente originale dei testi poetici di Rossi sta nel trovarsi di fronte a «organismi in cui parole, suoni, ritmi, timbri, movimenti sintattici prendono

¹⁸³ COLL. 4.

SESTERNO: IL LINGUAGGIO TRA CANCELLAZIONE E RICOSTRUZIONE

consistenza per dare vita ad un insieme compatto»¹⁸⁴ che dà senso e tiene insieme entità e frammenti di disparata provenienza e dissonanti. Il critico Tiziano Salari sottolinea infatti che i versi di Rossi sono «pezzi» unici nelle loro combinazioni:

Le parole-oggetti di Rossi si presentano immobili, unici, assoluti, come gli oggetti nello spazio rarefatto di un quadro di Morandi, in un ordine che non potrebbe essere diverso da quello in cui si esibiscono¹⁸⁵.

Il contenuto di *Fodero in lesa* si riduce a una scarna enumerazione: in pochi versi, senza alcuna punteggiatura, compare qualche oggetto o particolare riferito ad esso. Lo spunto reale è dato da donne che puliscono l'interno di una chiesa, tuttavia, in primo piano, sono soltanto i loro attrezzi («fodero», «fissanti», «staggi», «tela», «braccioli», «bacheca») logorati dall'uso («lesa metallo», «tela consunta», «magra bacheca»):

Fodero in lesa
metallo palmo
di sospesi rombi
autentici o murati
fissanti staggi

5

¹⁸⁴ Dal retro copertina del volume A. Rossi, *Sesterno*, Book Editore, Bologna, 2005.

¹⁸⁵ *Note di Antibildung* 13, *cit.*, a c. di T. Salari.

SESTERNO: IL LINGUAGGIO TRA CANCELLAZIONE E RICOSTRUZIONE

per tela consunta
braccioli da ferventi
piegati una magra
bacheca forbire
detergere sbrattare. 10

Negli ultimi tre versi vengono enunciate tre operazioni manuali, «forbire», «detergere», «sbrattare» compiute su una bacheca. Si può osservare inoltre che la forma infinitiva di questi unici tre verbi del componimento, posti in chiusura dello stesso, denota impersonalità, ma anche annullamento della variazione temporale e assolutizzazione del tempo presente. Infatti, nei componimenti di Rossi, «è inevitabile una specie di ossessione affinché il tempo non scorra tra un verso e l'altro»¹⁸⁶ poiché «gli oggetti stanno fermi sulla pagina oltre ogni vaga progressione temporale»¹⁸⁷. L'oggettualità di Rossi si allinea alla migliore tendenza poetica postmoderna, in base alla quale «gli *objecta* sono rappresentati nel loro ontismo. Ciò non significa neutralizzazione o appiattimento, ma rivelazione di una *Innigkeit* impreveduta, emersione del sacro dall'intima porosità del reale»¹⁸⁸. Per quanto riguarda l'aspetto

¹⁸⁶ *Ibidem*.

¹⁸⁷ G. Ferri, «Ad Antonio Rossi», in «Testuale», n.39, 2005, p. 90.

¹⁸⁸ M. Cavadini, *Il poeta ammutolito. Letteratura senza io: un aspetto della postmodernità poetica. Philippe Jaccottet e Fabio Pusterla*, Marcos y Marcos, Milano, 2004, introduzione, p.28.

SESTERNO: IL LINGUAGGIO TRA CANCELLAZIONE E RICOSTRUZIONE

semantico, i tre verbi fanno riferimento ancora una volta metaforicamente alla cancellazione e allo svuotamento.

Da notare la pregnanza anche dell'aggettivo «magra» riferito alla bacheca in modo traslato. Per quanto riguarda il ritmo, rilevante la presenza di *enjambements* e di numerose corrispondenze foniche (murATI/piegATI; detergERE/sbrattARE; fissANTI/fervENTI/consUNTA; sospESI/ IESO). *Calibra fissa* è il componimento finale che meglio incarna la sezione *Impulsiva* in cui «il ritmo ha spesso funzione preminente»¹⁸⁹; si tratta di una serie di verbi disposti su dieci brevissimi versi quinari-senari:

Calibra fissa	
lambisce sbanda	
transige dista	
frappone intrude	
distorce scansa	5
omette svia	
trafuga latita	
ricusa esclama	
cifra dissipa	
effigie sforma.	10

Il ritmo è molto serrato e martellante anche per la mancanza di qualsiasi punteggiatura e si appoggia su una ossessiva scansione binaria e su numerose allitterazioni

¹⁸⁹ A.Rossi, «Note su Sesterno», in *Poeti allo specchio, cit.*, p. 50.

foniche: LAMbisce-escLAMa; trANSige-scANSa-
sbANda; DISTa-DISTorce; fISSa-diSSipa; ciFRA-
FRAppone e TRAfuga-TRAnsige. A livello del contenuto,
questa volta, non vengono messi in evidenza oggetti, bensì
azioni eterogenee riferite ad una persona («effigie» v. 10),
che si intrecciano e rispecchiano il profilo continuamente
mutevole e in fondo inconsistente del nostro essere, una
sorta di “maschera pirandelliana” che passando per
“centomila” atteggiamenti diversi finisce alla fine per
essere “nessuno”. Il verso finale «effigie sforma» rivela
proprio il dissolversi dell’immagine. Del resto anche a
livello sintattico emerge la precarietà dato che il soggetto
(«effigie») compare solo all’ultimo verso del
componimento, quasi schiacciato dalla catena dei verbi.
Tali architetture sintattiche “pericolanti” e “pendenti”
sono frequenti in Rossi. *Calibra fissa* ricorda inoltre
l’ossessività ritmica di alcune sequenze portiane, come ad
esempio *Rimario*: «[...] vergine / margine // luccica /
stuzzica // profitto / conflitto // sommuove/ rimuove
// confine / divine // infinito / trito // liscia / piscia //
montagna / cagna» o *Aprire* in cui vi è lo stesso principio
formale di generazione automatica e meccanica delle
parole, tramite semplice variazione sillabica:

I

Dietro la porta nulla, dietro la tenda,
l'impronta impressa sulla parete, sotto,

SESTERNO: IL LINGUAGGIO TRA CANCELLAZIONE E RICOSTRUZIONE

l'auto, la finestra, si ferma, dietro la tenda,
un vento che la scuote, sul soffitto nero
una macchia più scura, impronta della mano,
alzandosi si è appoggiato, nulla, premendo,
un fazzoletto di seta, il lampadario oscilla,
un nodo, la luce, macchia d'inchiostro,
sul pavimento, sopra la tenda, la paglietta che raschia,
sul pavimento gocce di sudore, alzandosi,
la macchia non scompare, dietro la tenda,
la seta nera del fazzoletto, luccica sul soffitto,
la mano si appoggia, il fuoco della mano,
sulla poltrona un nodo di seta, luccica,
ferita dal chiodo, il sangue sulla parete,
la seta del fazzoletto agita una mano.

[Da A. Porta, *Poesie* 1956 – 1988, Mondadori, Milano, 1988, a c.
di N. Lorenzini]

Mentre in Porta vi è soprattutto un “assalto verbale” alla realtà, Rossi rappresenta più la frammentazione e riduce la realtà a schizzi di forme essenziali che trasmutano di continuo.

Una mente volgerla dove è il componimento che apre la III sezione, *Lusinghe o dissuasioni*, ed esemplifica l'indagine di Rossi attraverso «uno sguardo di volta in volta specifico e

SESTERNO: IL LINGUAGGIO TRA CANCELLAZIONE E RICOSTRUZIONE

adatto a mettere a fuoco ciò che chiede di essere
interrogato, scrutato e sondato»¹⁹⁰:

Una mente volgerla
dove? A striature
ombre sicure massi
o giù rimbalzando
da felci sul discontinuo 5
abitato e nomade
a serre padiglioni
fetide cataste da cui
passero fanello gazza
trae felicità. 10

A livello di significato la poesia evidenzia non soltanto un percorso visivo, ma soprattutto mentale, sul paesaggio considerato non come entità immobile, bensì dinamica in continuo mutamento grazie allo sguardo che di volta in volta coglie nuove prospettive per l'interpretazione degli elementi. In *Una mente volgerla dove?*, come dichiara l'*incipit*, il protagonista è lo sguardo del poeta che si sposta alla ricerca di punti di riferimento. Si tratta però di un *itinerarium mentis* degradante, che non porta nessuna elevazione spirituale, ma al contrario, attraversa elementi comuni («abitati», «serre», «padiglioni») per giungere alla fine ad un *locus horribilis*, cioè le «fetide cataste» che

¹⁹⁰ Dal retro copertina del volume A. Rossi, *Sesterno*, Book Editore, Bologna, 2005.

rappresentano metaforicamente la nostra civiltà contemporanea. Fin dal primo verso, «una mente volgerla dove?», si coglie lo slancio del soggetto a evadere dalla realtà circostante che lo imprigiona. Questo componimento potrebbe essere interpretato come il capovolgimento dell'*Infinito* leopardiano (del resto forse non è casuale il riferimento al «passero» del v. 9): la mente di Rossi non “si finge”, non si proietta verso l'infinito, ma si identifica negli elementi del paesaggio e resta chiusa nei suoi limiti («massi», «felci», «serre», «padiglioni», «fetide cataste») che non permettono nessuno slancio, nessuna «lusinga», per riprendere il titolo della sezione di cui fa parte questo componimento, poiché «la mente fa “tabula rasa” dentro di sé e diventa ciò che gli occhi vedono, non altro»¹⁹¹. La mente, cioè, non trova fondamenti di senso né dentro né fuori di sé. Al v. 3 è significativa l'espressione ossimorica «ombre sicure», che denota l'inconsistenza delle cose che sono vere solo apparentemente, e poi l'espressione «discontinuo» che riporta alla frammentazione e alla disomogeneità del reale in cui è impossibile trovare appiglio.

Inoltre la mente umana è per sua natura «nomade», cioè continuamente «errabonda si sposta alla ricerca di realtà con cui entrare in sintonia o per lo meno in contatto»¹⁹².

¹⁹¹ *Note di Antibildung* 13, *cit.*, a c.di T. Salari.

¹⁹² A. Rossi, «Note su Sesterno», in *Poeti allo specchio*, *cit.*, p. 54.

SESTERNO: IL LINGUAGGIO TRA CANCELLAZIONE E
RICOSTRUZIONE

Se l'essere umano non può, quindi, trovare soddisfacente risposta all'interrogativo iniziale («Una mente volgerla dove?»), gli esseri irrazionali, come il «passero fanello gazza», sono gli unici a poter trarre felicità persino dalle brutture, ossia dalle «fetide cataste». Anche in questo caso si può notare un richiamo al pessimismo leopardiano, secondo cui gli animali nella loro incapacità di ragionare sarebbero più felici degli esseri umani (ad es. *Canto notturno di un pastore errante dell'Asia*, *Il passero solitario*, *Elogio degli uccelli*).

Nel componimento *Ma dove si avvince*, protagonista è ancora una volta uno sguardo che ricerca un senso dall'osservazione degli svariati oggetti reali («Una guisa pulviscolare», «volteggi di una gru», «tessuti»), tuttavia ancora una volta, nonostante esso si possa posare su oggetti innumerevoli e diversi, non vi è possibilità di reperire un ordine di importanza e significato ed essi sono alla fine «beffante simulacro» (v. 11).

Ma dove si avvince
quanto bramato? A una guisa
pulviscolare dal corso
affogato ai volteggi
di una sparuta gru
o in tessuti da scostare
potendo in formule morbido

SESTERNO: IL LINGUAGGIO TRA CANCELLAZIONE E RICOSTRUZIONE

insolenti e già
nel volvere di superflue
tersità e fastosi 10
dinioghi nel beffante
simulacro di cui esubera
questo fissurato cubo.

Anche alla luce del quesito iniziale del componimento (*Dove si avvince quanto bramato?*), emerge che gli oggetti sono legati indissolubilmente all'attività del pensiero e rappresentano il perno della ricerca compiuta dal soggetto poetico:

Oggetti che sono chiamati ad esprimere, con la loro semplice presenza, quanto l'Io sa di non saper dire. A loro è concesso il compito supremo della poesia: mettere il mondo davanti alla sua presenza, lasciare che l'istante si manifesti nella pienezza senza memoria. La poesia viene così restituita all'immanenza, alla realtà¹⁹³

Da notare nel componimento il valore positivo del termine «tersità» al v. 10, legato alla possibilità di ravvisare una traccia minima di orientamento e di luce nel dilagare del caos.

Dissidi pupille è un componimento in cui, tramite l'irregolarità dei versi, il poeta riflette ancora una volta la

¹⁹³ M. Cavadini, *Il poeta ammutolito*, cit., Marcos y Marcos, Milano, 2004, p. 29.

SESTERNO: IL LINGUAGGIO TRA CANCELLAZIONE E RICOSTRUZIONE

sua visione di realtà come magma in cui si trovano
accostati, alla rinfusa, elementi disomogenei:

Dissidi pupille
instabili mistioni dorso
di locusta inganni
abrasioni subdole
prese dall'alto 5
affacciate a strofinio
adibite un giorno per mille
sommati torma saranno
e intollerato essere
precipite irsuto. 10

In tale groviglio gli elementi confliggono a causa della loro forte diversità, come si nota nei primi quattro versi, in cui vengono enumerati sia oggetti materiali sia immateriali («dissidi», «pupille», «misioni», «dorso di locusta», «inganni», «abrasioni»). I «dissidi» e le «misioni» dei vv. 1-2 individuano l'essenza disarmonica del reale in cui, per usare un termine frequente in Rossi, vi è «collisione» e conflitto di elementi. Inoltre, ritorna nel termine «abrasioni», il tema della cancellazione intesa anche come misteriosa rimozione di un senso, per cui il reale risulta misterioso e inesplicabile nella sua concatenazione tra cause ed effetti. Infatti i vv. 7-10 descrivono un misterioso e “apocalittico” effetto: «adibite un giorno per mille /

SESTERNO: IL LINGUAGGIO TRA CANCELLAZIONE E RICOSTRUZIONE

sommati torna saranno / e intollerato essere / precipite
irsuto».

A livello metrico-ritmico sono visibili numerosi richiami fonici (nei versi sopraccitati, ad esempio, l'allitterazione della «S» e della «T») ed *enjambements*, mentre a livello sintattico predomina l'assenza di punteggiatura. L'ultimo componimento *Utensili parametri* è interessante dal punto di vista della struttura sintattica:

Utensili parametri	
alimenti tenui	
modellisti una chiglia	
sorretta oblique	
fenditure cinghietti	5
rasi dimore presto	
sorte a congetture	
diffrazioni succinte	
traiettorie preludono	
a ostico detto.	10

Si tratta di un unico periodo, privo di punteggiatura, in cui il soggetto è costituito da un insieme di nomi enumerati dal v. 1 al v. 8, mentre il solo verbo presente («preludono») si trova al penultimo verso. Come è stato sottolineato, Rossi ci restituisce «la visione di un mondo

reificato nei suoi elementi primordiali: i nomi»¹⁹⁴. Anche in questo caso ci si trova di fronte ad un affollamento di nomi-oggetti privi apparentemente di qualsiasi legame. La distanza tra di essi è ancora più evidente nell'ultimo verso, in cui l'«ostico detto», cioè una parola o annuncio sgradito, non sembra avere alcun rapporto con gli elementi elencati in precedenza. «Preludono» richiama un fenomeno che sta per verificarsi a dimostrazione che in Rossi lo sguardo sulla realtà non è mai statico, bensì coglie sempre dei mutamenti. L'immagine che restituisce questo componimento (come molti altri in *Sesterno*) è quella di una realtà che rimane in fondo enigmatica, ma la tensione linguistica si accresce nel tentativo di esprimere l'inafferabile e l'ineffabile, accumulando plurimi e densi significati.

All'insegna del contrasto si annuncia la IV sezione *Onice insonne* e ciò è evidente sia nel titolo ossimorico (l'onice è una pietra che protegge dall'insonnia e dall'epilessia) che nel componimento di apertura *Date le stratte*, percorso da una dialettica tra libertà e prigionia:

Date le stratte
necessarie a questo
come non mai pervicace
tessuto che fende

¹⁹⁴ *Note di Antibildung* 13, cit., a c. di T. Salari.

SESTERNO: IL LINGUAGGIO TRA CANCELLAZIONE E RICOSTRUZIONE

prodigo e induce	5
a ripetibile stupore senza	
custodia né appoggio	
si diffonde questa	
evidenza illesa	
quasi fra la guancia	10
spaziosa e l'unica	
inferriata.	

Le «stratte» identificano dei movimenti violenti volti a svincolarsi dai limiti del reale rappresentati dal «tessuto che fende». Le fenditure sono tagli e alludono alla frammentazione del reale. L'«evidenza illesa», «senza né custodia né appoggio», è un segno positivo derivato dall'azione dello stratonare. Negli ultimi tre versi «fra la guancia spaziosa e l'unica inferriata» è ben visibile ancora il contrasto tra libertà e prigionia. In questo senso il primo e l'ultimo verso del componimento sintetizzano questa opposizione: «Date le stratte» / «inferriata». L'io quindi è coinvolto implicitamente in «una battaglia fra la percezione sensibile e la staticità del nulla temporale»¹⁹⁵ e non si lascia imprigionare nello spazio degli oggetti, mantenendo sempre vivo un desiderio di conoscenza e di comprensione. A livello stilistico-retorico, la sineddoche si conferma la figura principale: la guancia sta per un

¹⁹⁵ G. Ferri, «Ad Antonio Rossi», in «Testuale», n. 39, 2005, p. 91.

SESTERNO: IL LINGUAGGIO TRA CANCELLAZIONE E RICOSTRUZIONE

La qualifica «insonne» fa intuire un soggetto privato in modo prolungato del sonno e per esteso della quiete. Il soggetto inoltre si muove tra luoghi aspri e desolati di materie prime, in cui si effettuano lavori pesanti a ritmo molto rapido («giacimenti ferriferi», «cupriferi», «ghiaie», «sierre»). Inoltre il riferimento a «ghise infuocate» evoca quasi un calore infernale. In questa poesia assume particolare rilievo anche la struttura sintattica in cui la proposizione principale è collocata all'ultimo verso («torna l'insonne»): è come se l'identità del soggetto riemergesse con fatica dagli elementi del paesaggio. Si rileva sul piano metrico-ritmico la presenza di *enjambements* e numerose corrispondenze foniche che creano un ritmo cadenzato: ferRIFERI-cupRIFERI; ubicATE frastagliATE-infuocATE; GHise-GHIaie. Inoltre, da rilevare la ripetizione insistita della preposizione «da» che indica un moto da luogo misterioso da cui proviene l'«insonne», a significare quasi uno smarrimento dell'identità e delle origini del soggetto. Il lessico («giacimenti», «grisou», «ghise») appartiene ad un ambito non comune, cioè chimico-minerario.

Il componimento *in lingua straniera* contiene, nel riferimento alla lingua straniera, un elemento di estraneità e ruota intorno ad alcuni contrasti tematici tra il parlare e il silenzio («parole»-«silenzioso»), tra la luce e la sua

SESTERNO: IL LINGUAGGIO TRA CANCELLAZIONE E RICOSTRUZIONE

assenza («invisibile»-«sole»), tra la presenza e l'assenza
(«invisibile»-«che reca»):

In lingua straniera
sono le prime parole
turbato e silenzioso
è l'invisibile che reca
un sole di compensato 5
che deve richiesto cercare
le chiavi e appende dove
gli capita il sole.

Da notare inoltre che il soggetto del componimento, «l'invisibile», risulta espresso con la categoria neutra e quindi non è facilmente identificabile. Anche in questo caso si tratta di un frammento che appartiene al reale vissuto dal poeta. Il lessico è comune e non vi sono termini riconducibili ad ambiti specialistici.

Il componimento *da ultimo si annoda* ha una sintassi più distesa e narrativa, un'andatura ritmica e contenutistica che riecheggia certi frammenti di insignificante quotidianità di *Ricognizioni*, ad esempio *Deliberazione*::

da ultimo si annoda
un cespo giallo
in segreto acquistato
e posto sull'entrata
affinché l'incredulo 5

SESTERNO: IL LINGUAGGIO TRA CANCELLAZIONE E RICOSTRUZIONE

abitante talvolta
con esso dialogasse
ma inadatto è il refe
servono spago e ingiunzioni
perché le api se ne vadano
dagli stami.

Anche in questo componimento sono stati selezionati elementi poco significativi (annodare un cespo, constatazioni su un refe e spago, ingiunzioni per allontanare alcune api) di un vissuto quotidiano, quali emblemi della vacuità e del vuoto di senso che si cela dietro ciascuna operazione o azione. Il lessico è comune, tranne il vocabolo «refe», riconducibile all'ambito tessile. *Nondimeno uno strepito* è il componimento che apre la V sezione in cui ritorna ad affacciarsi il tema dello «strepito», del suono sgradevole, che discende direttamente da *Diafonie*:

Nondimeno uno strepito
che spiove da lucernari e invade
tralicci camerotti uscì
ferrati capestri giunge
compresso e deformato
dai parlatori all'esatto
profilo che reca talvolta
una corta lesione che pare
dica fra spioncini e cancellate

5

sia questo strepito moltiplicato.

10

Lo spazio descritto nella poesia è un ex carcere monumentale e lo «strepito», che invade e si diffonde negli ambienti, appartiene ai passi dei reclusi. La struttura sintattica è complessa e articolata, come dimostra anche la ripresa del soggetto nell'ultimo verso («questo strepito»), che si riaggancia alla principale di apertura, «nondimeno uno strepito», chiudendo le altre subordinate. Tale struttura ad incastro può figurare il labirinto chiuso e soffocante dello spazio carcerario in cui si aprono «tralicci», «camerotti», «usci ferrati», «parlatori», «spioncini e cancellate». Al verso finale («sia questo strepito moltiplicato») risalta l'amplificazione dello strepito entro le mura del carcere, che suggerisce un'atmosfera di soffocante prigionia e sofferenza. Non vi è presenza umana descritta in modo esplicito, ma allusa tramite lo «strepito», “correlativo oggettivo”, trasferito sul piano sensoriale, della situazione “disarmonica” che vivono gli internati.

Nei primi versi della lirica *Compulsa* si fa riferimento a un «duplice abitacolo», cioè cabina, presente anche in *Diafonie*.

Compulsa: duplice
abitacolo protegge

SESTERNO: IL LINGUAGGIO TRA CANCELLAZIONE E RICOSTRUZIONE

ma non da fuoco turbine
bradisismo né da esteso
miasma o valido 5
improperio poiché tutto
per costume s'ingolfa
e come stormo fluisce
nel rombo perpetuo
dei radi ventagli. 10

Il nucleo tematico della poesia è contenuto dal v. 7 al v. 10: nel verbo «s'ingolfa» si allude ad un blocco, ad una «occlusione» di elementi, per usare un termine di Rossi, e, subito dopo, ad un deflusso («fluisce») che termina in un rumoroso moto di scomparsa ed annullamento. Anche in questo caso, irrompe il motivo della disarmonia e al tempo stesso della scomparsa, ancora sotto forma di frastuono («rombo perpetuo», v. 9) in cui tutto viene inghiottito, che riprende lo «strepito» con cui si era avviata la sezione. Il termine «fluisce» fa intuire che l'ingombro caotico può avere alla fine un esito positivo di «decongestione» e liberazione dello spazio esteriore ed interiore. Compaiono anche enti pericolosi menzionati ai versi precedenti («fuoco», «turbine», «bradisismo»), in cui si ravvisano varie possibilità catastrofiche.

Da notare la similitudine «come stormo» che rimanda ad un insieme di uccelli, ma in questo caso si riferisce ad

SESTERNO: IL LINGUAGGIO TRA CANCELLAZIONE E RICOSTRUZIONE

un insieme eterogeneo di oggetti. Anche in tale similitudine si ravvisa l'effimero, dato che il passaggio dello stormo è sempre molto rapido. Stabilire il significato preciso della parola *Compulsa* tra i due esistenti («consultare meticolosamente a scopo di ricerca» e «costringere») non è possibile in base al contesto referenziale, come accade spesso nelle poesie di Rossi, tuttavia si comprende che si fa riferimento ad un soggetto che compie un'azione. La struttura sintattica, pur essendo complessa, si presenta lineare.

Gli sfuggenti oggetti della poesia *Sdrucchiola rubata* sono una «capsula» che scivola, un «sipario duttile» e dei movimenti scompigliati, che rappresentano frazioni infinitesimali di quotidianità. Nella capsula che sdrucchiola sono adombrati contemporaneamente i motivi della marginalità e della casualità dei fenomeni, poiché proprio dagli elementi minimi e trascurabili comincia sempre per Rossi l'osservazione della realtà, in una sorta di tentativo di ricostruire un senso a partire dalla meccanica di microeventi a cui nessuno si volge. Nell'ultima poesia della sezione, *L'incredula*, desta interesse la struttura sintattica:

L'incredula la candida
l'accovacciata la quasi
tenebrosa il circospetto

SESTERNO: IL LINGUAGGIO TRA CANCELLAZIONE E RICOSTRUZIONE

l'insofferente la diafana
la dentro di sé imprigionata 5
il disvelato la balenante
il molto silente a disgiunta
mansione si dirigono.

Si tratta di una sequenza nominale, salvo la presenza dell'unico verbo all'ultimo verso («si dirigono»), di aggettivi che si susseguono senza alcuna punteggiatura e riferibili a soggetti umani sia di sesso maschile e femminile, come indica l'alternarsi della desinenza in «a» e «o». A ben vedere si tratta di una variante della struttura già incontrata nella poesia *Calibra fissa*: in quel caso la sintassi era verbale, mentre qui è nominale. Il contesto referenziale è sconosciuto, tuttavia in questa serie di attributi giustapposti, Rossi fa uno schizzo essenziale della realtà in cui il tratto fondamentale è la varietà e la diversità dei “modi di essere”: nessun attributo si configura positivo o negativo, migliore o peggiore, non vi è una scala di qualità in tale varietà.

Insomma in pochi versi, flettendo semplicemente una sola categoria grammaticale, Rossi riproduce la sua intuizione di realtà come manifestazione di elementi e tratti disomogenei che vengono a urtare fra loro. Nei vv. 7-8 l'espressione «a disgiunta mansione» coglie il motivo dell'individualismo, della separazione delle vite. Non a caso la metonimia è una delle figure retoriche più

ricorrenti nell'opera poetica di Rossi e, come ha notato Vincenzo Mengaldo nell'antologia *Cento anni di poesia nella Svizzera italiana*, essa è usata proprio come chiave di lettura della frammentazione del reale in quanto la parte sta realmente per il tutto nel senso che il tutto si riduce nelle parti.

Il titolo della VI e ultima sezione, *Spaiati enti*, indica esplicitamente la visione di una realtà divisa in cui gli enti si presentano come «spaiati», cioè, come spiega l'autore stesso nelle *Note su Sesterno*, «disgiunti dalla loro sede naturale e orbitanti in modo del tutto autonomo». A tale visione è sottinteso il concetto dell'impossibilità di giungere ad una comprensione globale poiché ciò che è conoscibile sono solo le parti, i frammenti concatenati tra loro in modo caotico, dai quali non si può ricavare razionalmente un senso stabile, ma soltanto dei pezzi di significato provvisori, relativi e contrastanti. La struttura dei componimenti imita questa interpretazione poetica:

ridotta drasticamente la punteggiatura, eliminati quasi del tutto gli articoli, disattivate le demarcazioni sintattiche, messe in forse le parti del discorso (che diventano interscambiabili), rimangono dei conglomerati di parole che proprio dal trovarsi in stretto contatto e dal loro intrecciarsi prendono senso¹⁹⁷.

¹⁹⁷ *Ivi*, p. 52.

SESTERNO: IL LINGUAGGIO TRA CANCELLAZIONE E RICOSTRUZIONE

L'aggettivo «spaiati» allude anche all'incompletezza, se si considera il suo significato “non abbinati”, cioè elementi che sono stati divisi dalla loro metà complementare, ossia l'elemento con cui erano appaiati.

I componimenti della sezione moltiplicano, tramite insistite enumerazioni, “l'oggetto” nel quale si scorge l'idolo della postmoderna civiltà dei consumi, intorno a cui tutto ruota. In tal senso la prospettiva “oggettiva” di Rossi è crudamente realistica poiché si aggancia alla società contemporanea, identificando completamente lo sguardo negli oggetti. Il componimento *Estremo quasi* è costituito da un accumulo di oggetti ed avanzi di essi, che vagano alla rinfusa:

Estremo quasi
da sporadico principio
agitato cirro
esiguo squarci mai
saldi residuo spray color 5
turchese spaiati
enti chiamabili
piumaggi fior di cotone sughero
cedola o punto
vasto franto nocivo 10
ingombro comportano.

SESTERNO: IL LINGUAGGIO TRA CANCELLAZIONE E RICOSTRUZIONE

Si tratta di oggetti di uso comune e di nessun pregio («spray», «cirro», «piumaggi», «sughero», «cedola») i quali, come viene detto nell'ultimo verso, si rivelano ingombranti («ingombro comportano»). Pertanto si riprende qui implicitamente il motivo-guida della prima sezione *Svuotata ogni abitazione*, l'essere sommersi dal superfluo, dramma dell'era postmoderna, generato da «una moltiplicazione infinita, un'esplosione pulviscolare e delirante, un'invasione illimitata di immagini eterogenee e plurali»¹⁹⁸, e la conseguente necessità di fare *tabula rasa* per non annegare quindi nell'immensa quantità di residui, di scarti, di ritagli, di immondizia. Su questo problema dell'«ingombro» ha riflettuto anche il critico Giulio Ferroni, mettendo in evidenza come anche la produzione letteraria ne sia colpita a causa dell'invadenza di pubblicazioni spesso scadenti:

Molti sono peraltro i paradossi che ruotano intorno ai libri e al loro eccesso: i libri contribuiscono a moltiplicare la costipazione dell'universo culturale e mentale, ad incrementare il troppo e il vano che ci circondano e ci opprimono [...]. C'è una letteratura che collabora allo scarto, che non fa altro che ruotare intorno alla comunicazione già data, che non fa che cercare occasioni di

¹⁹⁸ R. Pazzi, «L'immaginario residuale», in G. Ferroni, *Passioni del Novecento*, Donzelli, Roma, 1999, p. 234.

SESTERNO: IL LINGUAGGIO TRA CANCELLAZIONE E
RICOSTRUZIONE

presenza, producendo materiale da consumare, offrendo *scritture a perdere*¹⁹⁹.

Anche Rossi probabilmente intende l'«ingombro» dal punto di vista culturale. Nella poesia la mancanza di punteggiatura rende l'insieme di oggetti un amalgama indifferenziato che precipita sui versi con violenza, come accade nel componimento *Prodigi e loro*, in cui un flusso indistinto di oggetti e forme diverse investe i versi e li frammenta tramite continui *enjambements*:

Prodigi e loro
visibile regesto scarni
finimenti cibi
respinti aspersione
in sporta deposto anche 5
tolte pozza
guarnita davanza
imperfetto convolvolo che rosa
esonera nucleo foggiano 10
coeso scindibile.

Lo sguardo del poeta si trova alla fine di fronte ad un «coeso scindibile» (v. 11) che rappresenta anche il drammatico ossimoro su cui si fonda la sua poetica: da un

¹⁹⁹ G. Ferroni, *Scritture a perdere. La letteratura negli anni zero*, Laterza, Il Nociolo, Bari, 2010, p. 17.

lato lo sguardo, cioè la razionalità, tenta di raggruppare e aggregare i vari elementi, dall'altro la disomogeneità e le diversità della realtà sono talmente dirompenti da richiedere continuamente di distinguere e frammentare.

Da questa contraddizione nascono gli insiemi di Rossi: da un lato la struttura rigidamente chiusa tiene insieme incollati in modo asfittico gli oggetti («mancando il vuoto tra le parole-oggetti, nel compatto tessuto di *Sesterno*, l'essere si dispone all'interno di una totalità chiusa [...]»²⁰⁰), dall'altro, sotto tale compattezza si agita la difformità degli elementi, in procinto di esplodere, come dimostra, già nella prima sezione, l'allusione in *Nodi e cappi* a «miscugli come esplosi» e poi nei versi finali di *Filo blu orno*, in cui un groviglio di immagini e oggetti, tra cui un «filo», un «orno» (un frassino), un «nuotatore», «deflagrano fanno spedita mescola».

Si può confrontare anche nella sezione precedente la poesia *Così scompostamente*, in cui si allude a violenti ritmi di trascinamento, di inglobamento, che producono disordine e scompiglio; infatti l'avverbio «scompostamente» dell'*incipit* è carico di intensità:

Così scompostamente
grezzi tabulati un varco
trascina prima che multiplo

²⁰⁰ *Note di Antibildung* 13, *cit.*, a c. di T.Salari.

SESTERNO: IL LINGUAGGIO TRA CANCELLAZIONE E RICOSTRUZIONE

isolato stare su aghi
opzioni spie il perdibile 5
distingua inglobi salvo
altramente mostrarsi
o a propaggine su rifatto
supporto avventarsi.

Dunque gli oggetti di Rossi non sono statici, ma sono sottoposti a rivolgimenti continui; nella poesia *Intorbida sottrae*, la raccolta di elementi diversissimi («squame», «sagoma», «mano», «telo», «richiamo», «torce», ecc..) termina nel buio finale, sinonimo di morte, espresso dal verbo-monoverso finale «scombuino»:

Intorbida sottrae
ma sobria diffida pone
un freno
prima che squame
o greve telo di cui 5
sagoma va munita
e richiamo udito su
alla sfera dove mano
con assillo torce ha
dislocato assommino 10
scombuino.

Anche la sintassi procede in modo disordinato poiché le parole si susseguono senza alcuna punteggiatura che

SESTERNO: IL LINGUAGGIO TRA CANCELLAZIONE E RICOSTRUZIONE

delimiti chiaramente i confini tra una subordinata e l'altra (l'inciso «di cui sagoma va munita...» al v. 5 e la temporale al v. 3 «prima che squame...» interrotta e poi ripresa). La costruzione sintattica dei vv. 8-9, in cui il complemento oggetto viene posto prima del verbo (il soggetto, la mano, «torce ha dislocato», al posto di «ha dislocato torce») crea ambiguità, portando a non distinguere più il complemento oggetto (torce) dal soggetto (mano). Si tratta di una rappresentazione della materia in continua trasformazione che sfocia nel caos o nella scomparsa, mossa da una forza cieca e incomprensibile, in cui anche l'elemento umano non è che uno dei tanti elementi naturali che non si sottrae a tale logica.

Il componimento *Figura scuote* allude alla morte di una persona («nulla più di sé dicente», v. 3), ma il motivo viene sviluppato, incorporando le emozioni in immagini di sogno e memoria: una presenza umana che scuote («figura scuote»), calpesta, afferra e defrauda e all'opposto un'altra priva di forze («volto estenuato»).

Figura scuote

ramo che pioggia soltanto

grava e nulla di sé

dicente più s'infolta

quasi che unica incombenza

5

l'onnubili e poco

si cura di quanto senza

SESTERNO: IL LINGUAGGIO TRA CANCELLAZIONE E RICOSTRUZIONE

sforzo calpesta e meno
se un volto estenuato
da suoi passi salito 10
afferra e defrauda

Un esempio di estrema frammentazione a livello di sintassi e di immagini è rappresentato dal componimento *Schermo distrae*, che prende spunto dall'osservazione di un interno di una chiesa barocca con molti e diversi elementi²⁰¹:

Schermo distrae
batrace radica
fronda concisa
infesta miraggio
è scorrendo unico 5
premio in sgorbiame
veste noncurante libra
globo desco effigia
intruso disnuvola
pericola mento 10
suo s'orienta
nel fuori.

Si è di fronte a sintagmi in cui non sono più visibili i rapporti sintattici che li legano e dunque anche le categorie grammaticali rimangono di definizione molto incerta.

²⁰¹ COLL. 5.

SESTERNO: IL LINGUAGGIO TRA CANCELLAZIONE E RICOSTRUZIONE

Risultano intuibili soltanto alcuni minimi sintagmi verbali, costituiti soltanto da un soggetto e un verbo: uno schermo che produce distrazione (v. 1), un anfibio che pone radici (v. 2), una fronda che infesta (vv. 2-3), la presenza di un miraggio (v. 4), una veste che libra (v. 7), un intruso che si muove (?) (v. 9), un mento che si orienta all'esterno (vv. 10-11). Spiccano poi alcune parole che emanano un senso negativo («miraggio», «infesta», «sgorbiame», «intruso», «pericola») e conducono all'immagine di una realtà sconnessa e disgregata in cui gli «enti» eterogenei vagano «spaiati» in totale dissociazione l'uno dall'altro.

Se da un lato sono molto allentati e sfumati i legami sintagmatici tra le parole, dall'altro, però, si rinforzano i legami fonici tra di esse attraverso le insistenti allitterazioni (DI^sTRAE-ba^tTRAcE-RADICA, frONda, cONcisa, SCOrrendo-deSCO, disnuvOLA-pericOLA, SuO-S'Orienta, DISnuvola-DIStrae) assonanze (scorrENDO, mENTO, vESTE, inFESTA) e variazioni sillabiche (ba^tTRAcE, in^tRUso). Gli *enjambements* e la brevità dei versi accelerano il ritmo e creano una “sinfonia” rapidissima che sottolinea l'effetto di straniamento prodotto a livello semantico. Come in tutte le poesie della raccolta, quanto maggiore è la frammentazione a livello contenutistico, paradossalmente la struttura metrica visivamente si presenta compatta, organica, resistente, quasi a sfidare il caos. Un aspetto

centrale che caratterizza la raccolta *Sesterno*, come quelle precedenti, è costituito dalla notevole complessità linguistico-lessicale. Rossi, coltissimo filologo, sfrutta pienamente la gamma della lingua, facendo confluire nel tessuto verbale poetico diversi ambiti settoriali. In tal modo la gamma lessicale “poetica”, normalmente molto ristretta e selettiva, risulta molto ampliata in direzione pluristilistica, comprendendo, accanto a termini di uso frequente e comune, numerosi vocaboli tecnico-specialistici di basso uso appartenenti a discipline e campi di sapere raramente inclusi nel lessico poetico. Compiendo infatti uno spoglio su tutti i componimenti di *Sesterno* sono individuabili almeno i seguenti: edilizia («rinzaffo»), architettura («glifo»), mineralogia («onice»), tessile («refe»), musica («crome»), meteorologia («termografo»), religione, («aspersorio», «neofita», «succorpi»), medicina («forcipe»), fisica («diffrazione», «translucido»), marina («chiglia»), diplomatica («regesto»), zoologia («batrace»), ornitologia («nèstore», «albanella», «fanello»), botanica («orno», «cerro», «sommacco», «convolvolò», «gariga»), tecnica («staggio»), psicologia («abulia»), anatomia («rètine»), petrografia («porfido»), geologia («bradisismo», «dicco», «gariga»), diritto («vessatore»), regionale-italiano («annurca»), artigianale (strumenti del passato come «subbia»²⁰²) e tecnologico (strumenti moderni).

²⁰² Arnese usato dagli scalpellini.

SESTERNO: IL LINGUAGGIO TRA CANCELLAZIONE E RICOSTRUZIONE

La ricca apertura di tale uso lessicale depone a favore di un percorso di ricerca sul linguaggio poetico, compiuto in modo intensamente innovativo e originale, che può collocare anche Rossi sulla scia della ricerca plurilinguistica e pluristilistica cominciata nella poesia italiana della seconda metà del Novecento, in particolare dalla corrente neoavanguardistica.

Anche per Rossi tale ampliamento della gamma lessicale corrisponde alla necessità di dare alle cose una nomenclatura precisa, combattendo le immagini e le espressioni cristallizzate. Da tale nomenclatura specialistica e precisa paradossalmente scaturisce un senso evocativo: ad esempio, dal termine «neofita», presente nel componimento *Neofita un uscio* o dalla parola «palma», presente nel componimento *La palma e sue sevizie*, che è simbolo del martirio. Talvolta, come in *Diafonie*, una complessa polisemia scaturisce dal vocabolo: in *Così scompostamente*, il termine «propaggine» resta sospeso tra un significato medico ed uno comune; a «staffe» nel componimento *Staffe come bilico* potrebbe essere attribuito un significato medico, edilizio, musicale, tecnico o anche relativo all'abbigliamento.

Da rilevare infine, sempre a testimonianza della complessa elaborazione linguistica della raccolta *Sesterno*, la presenza di alcune voci verbali letterarie rare o obsolete:

SESTERNO: IL LINGUAGGIO TRA CANCELLAZIONE E RICOSTRUZIONE

- «scombuino», congiuntivo del verbo “scombuiare”, varietà rara del verbo scompigliare
- «sgrada» dal verbo di basso uso “sgradare” che significa distinguere per gradi.
- «intrude» dal verbo a basso uso “intrudere” che significa inserire, introdurre con la forza o indebitamente.
- «forbotta» dal verbo letterario “forbottare” che risale a Pulci e utilizzato da Tassoni, che significa picchiare.
- «s’infolta» è anch’esso verbo della tradizione letteraria presente in Montale (*Marezzò* in *Ossi di seppia*) e Sereni (*Nebbia* in *Frontiera*)
- «Disnuvola» neologismo
- «Spiatta» neologismo
- «affatato» neologismo
- «sgorbiame» neologismo da sgorbio, insieme di sgorbi

In questa raccolta si radicalizza la poetica dell’oggetto e la ricerca linguistica di Rossi, che sembra così accostarsi agli esiti poetici di alcuni importanti poeti contemporanei italiani, in particolare, abbiamo visto, Antonio Porta.

Come il poeta milanese, anche Rossi percepisce il meccanicismo violento del reale (sebbene in modo meno esasperato) che si esprime attraverso sommovimenti continui interni o esterni che agitano gli oggetti. Si ripetono, infatti, in modo quasi ossessivo, i vocaboli «collisione», cioè urto (nel componimento *Prevale l’angolare*:

«si accingono a scompensi / e *collisioni* o s'infilano»; in *Spiattano versetti*: «*collide* insolve»; in *Caposaldi e ancoraggi*: «lucente: è un perimetro divelto, è adatto a sprazzi / all'urto frequente»), «torsione» o «distorsione» (nel componimento *Il rosa porta chiodi* «sghembi un fragore occulta / *torsioni* e anomalie»; in *Nodi e cappi*: «con sussulto fra le aste / *ritorte* o spalancate»; in *Calibra fissa*: «*distorce* scansa», in *Filo blu orno*: «a chiave di violino aspetto / dà e *torti* strumenti / dormono confitti»; in *Crome difformi*: «ora forbotta da crete / schizzate su ghisa *estorte*»), «pressione» (nel componimento *Negli stessi rovi*: «e dell'ombra è un uncino / robusto e pronto / a *premere* smodato»), il «percuotere» (nella poesia *Svuotata ogni abitazione*: «gigli né il *percuotere* / cupo di un ospite»; in *La palma e sue sevizie*: «e sovrapposto *il battere* / fitto lo pseudo») e il «fendere» (in *Date le stratte*: «tessuto che *fende* / prodigo e induce»; in *Utensili parametri*: «*fenditure* cinghietti / rasi dimore presto»).

Se con Porta siamo di fronte a «una materia percossa che si gonfia, scoppia, si sgretola e si dissolve»²⁰³ ed «infinita è la ricorrenza, soprattutto nelle prime raccolte di verbi come “schiacciare”, “mordere”, “marcire”, “colpire”, “attaccare”, ecc...”²⁰⁴, anche nei testi di Rossi gli elementi reali appaiono manipolati e rimescolati accidentalmente e in modo violento tale da risultare

²⁰³ «Letteratura del Novecento», in *Storia della Letteratura Italiana*, a c. di E. Malato, Editrice Salerno, Roma, 2001, vol. XI, p. 421.

²⁰⁴ *Ibidem*.

SESTERNO: IL LINGUAGGIO TRA CANCELLAZIONE E RICOSTRUZIONE

«dissestati» (in *Ognuno di questi blocchi*: «vengono a *dissestare* / presto e lungamente»; in *Polvere sulla torre*: «*dissesto* si produce o sorta / d'intento per suo»), «conquassati» (in *Crome difformi*: «schizzate su ghisa estorte / sconcertanti *conquassate* a sali») oppure «scompigliati» (in *Sdrucchiola rubata*: «assemblati con mimica / interinale *scompigliati*») e «stravolti» (v. 9 di *Nodi e cappi*: «una *stravolta* compagine superabile»). Tale fenomenologia della violenta perturbazione della materia è riprodotta soprattutto a livello ritmico dagli *enjambements* che troncano continuamente le immagini e soprattutto dal martellamento fonico, come ad esempio, in questa poesia *Crome difformi*:

Crome difformi
carpite con mano
impulsiva che a identica
ora forbotta da crete
schizzate su ghisa estorte 5
sconcertanti conquassate a sali
di zolfo annurche dicchi
succorpi al puntiglioso
tuffatore sopperire
sembra debbano.

Oltre alla ripetizione delle sillabe «CR» (CRome, CRete), «FOR» (difFORmi FORbotta) e del suono «F» (diFFormi,

tuFFatore, zolFo), i vv. 4-8 registrano anche una “impennata” fonica prodotta dal contatto di suoni molto aspri: «ORa fORboTTa da Crete / SCHiZZATE su GHIsa esToRTE / Sconcertanti CONQUASSATE / A SAlì di ZolFo annurCHE diCCHI / SUCCOrpi». I blocchi fonici più “forti” si rivelano essere in particolare le parole: «SCHiZZaTe», «SConcerTanTi», «conQuaSSate», «aNNurCHe», «diCCHi». Il ritmo dunque esprime gli accenti della disarmonia, sottolineati tematicamente, fin dall’inizio, dalle «crome difformi», cioè note musicali sbilenche, dissonanti e contorte, a dimostrazione che la musica, in questa raccolta, è presente, come lo era in *Diafonie*, quale metafora della realtà contemporanea tragicamente «stonata». Il riferimento al ritmo delle note musicali quale espressione di aspetti contrastanti della realtà è del resto presente nel componimento finale *Spiattano versetti*, che, sotto la metafora della modulazione unica e singolare di ciascuna nota musicale che fugge per proprio conto, condensa la frammentarietà e l’aleatorietà del reale: «una scheggia soltanto di un intento / queste seguirà vocalizzando e / collide insolve / *dilegua* sgrada [...]». Infine, la successione di tali verbi «*collide* insolve / *dilegua* sgrada», riferita alla modulazione varia delle note musicali potrebbe alludere anche al lavoro linguistico per avvicinarsi il più possibile al vero delle cose, un lavoro che

SESTERNO: IL LINGUAGGIO TRA CANCELLAZIONE E RICOSTRUZIONE

implica un attrito continuo tra la forma creata dal soggetto
e il reale, come dimostra il verbo “collide”.

CONCLUSIONI. UN PERCORSO DI RICERCA

Alla fine di un lavoro che mi ha impegnata, mentre svolgevo la mia attività di docente di scuola media, per ben quattro anni, è giusto avere la consapevolezza che ancora tanti significati probabilmente siano sfuggiti a questa analisi visto che la poesia è un genere letterario inesauribile nell'interpretazione e non ci si può illudere di averne «conquistato» in maniera definitiva e stabile il senso, come afferma il semiologo Angelo Marchese nei suoi principi di poetica:

[...] non è pensabile di poter chiudere il senso (inesauribile) di un testo in un'unica e definitiva transcodificazione critica. Il lettore ha i suoi codici di decifrazione che premono, di generazione in generazione, sul testo proponendone interpretazioni sempre diverse; e questa somma di letture si accumula sull'opera o vi si aggrega come una parte notevole, significativa, del suo senso e del suo destino storico²⁰⁵.

In questo studio auspico comunque di aver fornito elementi utili ad inquadrare la figura di un poeta di valore, discreto, appartato, che vive la poesia quasi come

²⁰⁵ A. Marchese, *L'officina della poesia. Principi di poetica*, Mondadori, Milano 1985, p. 40.

CONCLUSIONI

esperienza «ascetica», un esemplare raro di intellettuale in controtendenza rispetto all' esibizionismo ed ostentazione che caratterizzano la nostra cultura, sempre più contaminata dalla logica spettacolarizzante dei mass media, come afferma lo storico della letteratura, Giulio Ferroni:

[...] la figura dello scrittore viene d'altra parte concepita sempre più come quella di uno che con i suoi libri "si mostra" e mostrandosi offre emblemi di comportamento: e questi non conseguono più come accadeva un tempo, a modelli pedagogici o morali, ma solo a modelli *scenici*. Si tratta di posture *narcisistiche*, in una sorta di riflesso spettacolare [...] Lo scrittore è qualcuno che "appare" e il libro deve prima di tutto saper apparire [...]²⁰⁶

L'esperienza di poesia di Rossi è caratterizzata, al contrario, dall'impegno e dall'essenzialità. Egli è esponente di una letteratura di «responsabilità», come la definisce Ferroni, ovvero «ricerca dell'essenziale, impegno nell'ascolto del mondo, cura per il suo destino», senza «chiudersi nella propria singolarità, nel rilievo della propria autosufficienza, negli oscuri gorgi in cui si è spesso immersa l'avanguardia»²⁰⁷.

²⁰⁶ G. Ferroni, *Scritture a perdere. La letteratura negli anni zero*, Laterza, Il Nociolo, Bari, 2010, p. 109.

²⁰⁷ *Ivi*, p. 110.

CONCLUSIONI

Quella di Rossi è poetica «concreta» che muove dalla ricerca sul linguaggio e sulla rappresentazione delle cose, ostile, però, ad un «riavvolgersi narcisistico della parola e all'ossessivo esibizionismo e valorizzazione di sé»²⁰⁸ in quanto, per il poeta ticinese, il linguaggio ha sempre funzione attiva di conoscenza critica del presente e ne mostra le lacerazioni e contraddizioni.

L'atteggiamento che ispira la sua poesia è la volontà di comprensione del mondo e di sé. Solo partendo da questo presupposto si può comprendere «l'oggettività» della sua poesia che è intesa come atto generoso, nel senso che è «annullamento dell'individualismo come legge in favore di un'esperienza misteriosa di concomitanza fra sé e gli altri, tra sé e il mondo e l'energia che lo anima»²⁰⁹; l'oggettività è cioè tensione a comprendere sé, gli altri e il mondo.

Il poeta si mette in viaggio, affrontando le turbolenze del «mare della parola e del disagio: il grembo dal quale si è partoriti più per disperdersi che per ritrovarsi»²¹⁰.

Poiché «l'ambito dell'evento della poesia è l'esperienza umana», il poeta esplora il confine (riprendo ancora una volta questa metafora pertinente a Rossi dal punto di vista territoriale) il cui significato ultimo è sempre quello legato

²⁰⁸ *Ivi*, p. 108.

²⁰⁹ F. Loi, D. Rondoni, *Il pensiero dominante: poesia italiana 1970–2000*, Garzanti, Milano, 2001, p. 16.

²¹⁰ L. Giordano, *Transiti. Poesia di fine millennio*, Avagliano Editore, Salerno, 1999, p. 7.

CONCLUSIONI

al mistero dell'esistenza, dello svanire delle cose e del tempo:

[...] il futuro è ignoto almeno quanto il senso del passato e, forse, è la frontiera stessa, in quanto tale, il solo universo conoscibile: l'osservatorio che punta su se stesso le lenti ingrandite della attraversabilità per avere certezza di un qualche *sapere* ²¹¹.

Inoltre, da questa trattazione spero sia stato possibile attirare l'attenzione verso la poesia/letteratura di lingua italiana in Svizzera, facendola uscire da quella sorta di «ghetto» e isolamento di cui si è parlato nell'introduzione. Condivisibile appare l'affermazione del critico Angelo Maugeri che a tale proposito afferma:

essi [i poeti della Svizzera Italiana delle ultime generazioni] sono certamente fra i poeti più significativi in mezzo a quanti operano in una "regione" particolarissima la cui contiguità con l'Italia non ne abbassa, anzi ne esalta, grazie alla posizione avanzata verso il cuore dell'Europa, l'impegno culturale e il rendimento letterario ²¹².

La Svizzera è uno Stato in cui si realizza a livello politico l'ideale di integrazione di diverse nazionalità e culture poiché «in essa vive un modello di unità sopra le

²¹¹ *Ibidem*.

²¹² A.A. VV., *Incanto e Disincanto. Raccolta poetica*, Armando Dadò Editore, Locarno, 1991, presentazione a c. di A. Maugeri, p. 9.

CONCLUSIONI

differenze etniche e nazionali»²¹³. In questo Stato, la «frontiera» lungi dall'essere un elemento di separazione, è, fin dalle sue origini, elemento di scambio e di incrocio di diversi riferimenti culturali (francesi, tedeschi, italiani, ma anche di altre nazioni). Il territorio elvetico si configura, perciò, come «spazio di flussi perché sono essenzialmente i flussi a determinarlo»²¹⁴.

Tramite questo studio si è cercato di «aprire» tutte le «frontiere» teoriche, puntando l'attenzione proprio verso una letteratura di lingua italiana, esistente al di fuori dello stato nazionale italiano, ma che non ha per questo meno valore. L'uso della lingua italiana in Svizzera deve essere mantenuto nella convivenza e spesso in «concorrenza» con altre due lingue nazionali, come affermava lo scrittore Grytzko Mascioni grigionese di origine, ma sicuramente il più «europeo» tra gli scrittori della Svizzera italiana nell'ultimo scorcio di secolo e accostabile, proprio per questo indirizzo europeo della scrittura, a Rossi:

Ciò che conta è non lasciarmi strappare la mia lingua; [...] lingua come linfa di quel poco o tanto che sono o che siamo, eredità di un passato che dall'oscurità cerca la luce della consapevolezza, legame comunitario e forma sensibile dell'essere²¹⁵.

²¹³ R. Ratti, «L'identità italica in Svizzera», in «Altreitalie», luglio-dicembre 2010, p. 43.

²¹⁴ *Ibidem*.

²¹⁵ G. Mascioni, «La mia lingua minoritaria» in «La Revue de Belles-Lettres», Société de Belles-Lettres, Genève, n. 2/4, 1998, p. 150.

CONCLUSIONI

Le esperienze culturali in Svizzera, forse proprio perché extraterritoriali, nate e sviluppate al di fuori dell'Italia, assumono anche un connotato di ricerca più profonda e vitale di identità, maggiore senso critico e libertà rispetto a quelle in Italia, proprio perché meno o per niente condizionate dal contesto ideologico-politico-culturale dominante nella penisola. Inoltre è indubbio l'apporto culturale e di rinnovamento che portano all'Italia. Lo studio dei componimenti di Rossi ha fatto emergere diversi aspetti che possono essere così sintetizzati e che costituiscono le qualità originali dell'opera: l'anticonvenzionalità della poetica riscontrabile nella ricerca linguistica (nell'utilizzo di un lessico non solo composito, ma che preleva da ambiti scientifici poco frequenti in poesia), nella critica non «ideologica» o «politica» alla società contemporanea, ma fatta dall'interno del testo poetico, abbattendo tutti i luoghi comuni e gli stereotipi del linguaggio, strappando dagli oggetti quotidiani la patina d'ovvietà e dando ad essi una nuova vita nella lingua, secondo quanto affermava anche Francis Ponge: *«Rien n'est plus réjouissant que la constante insurrection des choses contre les images qu'on leur impose»*. Le analisi hanno cercato di mettere in evidenza come l'elaborazione poetica di Rossi sia intensamente individualizzata, “fuori dal coro”, per riprendere il titolo del presente lavoro, poiché essa,

CONCLUSIONI

nonostante deboli affinità con la linea lombarda nella prima raccolta o con singoli autori della Neoavanguardia nelle successive, non rimanda esplicitamente ad alcuna tendenza o gruppo, nemmeno a quelle del territorio svizzero. La poesia di Rossi aderisce alla tensioni ed inquietudini esistenziali contemporanee, in particolare per l'estromissione dell'io, nella quale è visibile una «postura della crisi»²¹⁶, e per la «consapevolezza che nel mondo non c'è più una trincea o un salvacondotto per chi lavora con le parole».

In *Ricognizioni* la scelta di poetica a favore della marginalità si può leggere infatti anche come crisi del soggetto poetico e irrilevanza degli intellettuali nella società contemporanea, come rileva il critico Giulio Ferroni:

Oggi assistiamo al paradosso di una letteratura che si moltiplica e contemporaneamente arretra, assediata dall'impero dei media, dalla vacuità della comunicazione, dalla degradazione del linguaggio e della vita civile [...]²¹⁷.

Nei componimenti di Rossi vi è una «nuova configurazione testuale a cui collaborano insieme il

²¹⁶ M. A. Grignani, «Posizioni del soggetto nella poesia del secondo Novecento», in *La poesia italiana del Novecento. Modi e tecniche*, a c. di M. Bazzocchi e F. Curi, Pendragon, Bologna, 2003, p. 190.

²¹⁷ G. Ferroni, *Scritture a perdere. La letteratura negli anni zero*, Laterza, Il Nocciolo, Bari, 2010, p. 101.

CONCLUSIONI

cedimento dell'io e l'avanzarsi dell'alterità»²¹⁸ rappresentata da altre voci che interferiscono con il soggetto poiché l'io si pone in ascolto di messaggi provenienti da animali o piante o cose (il luppolo, il faggio, l'anitra, il gallo, il polline ecc). Una poesia come *Sine intelligentia*, che ha come soggetto la traiettoria vuota di una zanzara, è emblematica perché può alludere, soprattutto nel significato del titolo, alla perdita di importanza delle qualità intellettuali e culturali (la poesia stessa) nella nostra società, ma anche in generale al venir meno della fiducia "positivistica" nella razionalità quale valore assoluto e solido per interpretare e capire la realtà. In *Ricognizioni*, infatti, nel divagare ironico della ragione e del pensiero su dubbi e ipotesi, si può cogliere tale aspetto che si manifesta, ad esempio linguisticamente, in tutte le frequenti congiunzioni ipotetiche che ricorrono nei testi della raccolta. Anche nelle due raccolte successive, ad esempio, il verso-titolo della poesia «*Una mente volgerla dove?*» e l'incipit della poesia *A disamine assidue* esprimono il disorientamento e la crisi che investe a tratti anche la ragione la quale, dopo aver fatto innumerevoli congetture ed aver percorso direzioni, possibilità, indagando in ogni piega delle cose, non trova stabile verità, anzi soccombe allo «sgorbiame» del reale subdolo, ingannevole e beffardo nei confronti di essa stessa («scherno», «si fa beffa»,

²¹⁸ E. Testa, *Per interposta persona. Lingua e poesia nel secondo Novecento*, Bulzoni, Roma, 1999, p. 27.

CONCLUSIONI

«beffante», «subdole», sono termini di alcune significative poesie di *Sesterno*). D'altro canto l'io appare anche prigioniero di questa razionalità da cui deriva leopardianamente infelicità («sopraffatto da chissà quali incombenze [...]», *Il luppolo*) ed anche conflitti con gli altri («noi litiganti e sillogizzanti», *Il faggio che nel brillio*, «[...]ma è vergognoso litigare per così poco, / non pare anche a lei? / ci si dice ragionevolmente alla fine», *Orti fuori città*). Tuttavia anche la percezione e l'istinto portano all'inquietudine: «io sento a volte voci di volatili, e altre più indistinte, / dietro le finestre, come di qualcuno inquieto / intento a sorvegliare». L'irrazionalità è prevalente nelle ultime due raccolte, ma il poeta, come «l'insonne» protagonista che all'alba rientra «da giacimenti ferriiferi» e da «bagliori e ghise infuocate», cerca di resistere alla fatica e all'asprezza del vivere. La ragione in Rossi esemplifica anche «il contraddire nel significato di «“dire contro”, quindi in tutta la carica oppositiva e la spinta polemica. Contro l'esistente, contro ciò che è dato per scontato»²¹⁹ poiché «la contraddizione appare un utile segnale di convergenza, dove possono agire in simultanea gli attacchi agli stereotipi del linguaggio e la ricerca sospettosa della realtà dietro il velo sempre più sottile, ma non per questo meno opprimente, delle coperture culturali»²²⁰.

²¹⁹ *Poesia italiana della contraddizione*, a c. di F. Cavallo e M. Lunetta, Newton -Compton, Roma, 1989, p. 301.

²²⁰ *Ivi*, p. 304.

CONCLUSIONI

Per Rossi la ragione, in quanto capacità di fare poesia, rimane allora l'unica àncora di salvezza perché essa esprime una nuova coscienza,

una nuova razionalità deserta e smagata, non più orgogliosa dei propri valori né disponibile a metafisiche sicurezze e tuttavia volta alla ricognizione critica e alla ricerca di verità consapevolmente relative, pragmaticamente contingenti epperò ancora capaci di un impatto sul mondo e di un'incidenza nella società²²¹.

In questo senso anche la scrittura di Rossi può definirsi

[...] materialistica nel senso che ripone fiducia nel testo, nel linguaggio per mettere in risalto la contraddizione, la relatività delle cose e non considera la poesia come aura astratta, né, nonostante appaia consapevole di essere ridotta a una sorta di riserva indiana assediata dall'universo massmediologico, si rifugia nell'evasività del mito o si abbandona al nichilismo. Fa emergere insomma l'accettazione piena della nuova condizione di miseria senza più volontà di risarcimento o di illusorie consolazioni [...] ²²².

Per tale motivo nell'opera di Rossi vi è anche la tendenza ad allontanarsi dal «sublime» della poesia stessa soprattutto adottando un linguaggio poetico che si avvicina sempre più alla prosa, ed è «coscientemente

²²¹ *Ivi*, pp. 303-304.

²²² *Ivi*, p. 303.

CONCLUSIONI

sporco, imbastardito, con tendenza al pastiche realistico o espressionistico o è ridotto a una lama gelida e tagliente»²²³.

In questo senso la poesia di Rossi ha valicato già simbolicamente il «confine» lirico tradizionale, oltrepassando la mediocrità espressiva e le passeggere novità provocatorie del post-moderno e manifestando una tensione autentica maturata grazie al «distacco dalle forme narcisistiche dell'io poetico»²²⁴.

La poesia di Rossi non potrebbe infatti essere definita semplicemente «postmoderna», poiché non mira semplicemente a fare terra bruciata del passato e a proiettarsi superficialmente e in modo appariscente verso il futuro, «affidandosi alla libera deriva dei linguaggi, al riciclaggio e rimescolamento del già dato»²²⁵, ma piuttosto nella sua poetica si avverte una coscienza del “dopo”, cioè

[...] un'assunzione totale del proprio essere “dopo”, un continuo, inesauribile confronto, con l'orizzonte del linguaggio mediatico, con il dominio del vuoto e dell'apparenza [...]»²²⁶.

nella piena coscienza che le esperienze del passato sono esaurite, ma devono “sopravvivere” mantenendo la loro

²²³ *Ivi*, p. 299.

²²⁴ E. Testa, *op. cit.*, p. 29.

²²⁵ G. Ferroni, *Dopo la fine. Sulla condizione postuma della letteratura*, Einaudi, Torino, 1996, p. 147.

²²⁶ *Ivi*, p. 149.

CONCLUSIONI

forza vitale di modelli positivi contro l'appiattimento del presente.

Del resto Rossi nutre un profondo rispetto e conoscenza verso gli autori del passato lontano e vicino, sia della letteratura italiana che europea, riconoscendo in ciascuno di essi i pregi e le tracce che hanno lasciato.

Rossi non perde, insomma, fiducia nella parola, non la svuota di significato e non la utilizza in modo retorico, come accadeva nelle avanguardie o neo-avanguardie, ma la filtra in modo originale con intento di creare dissonanza e di accrescerne la densità semantica. In *Diafonie* e *Sesterno* protagonista è la materia nelle sue contraddizioni, che in qualche modo rappresentano il dramma interno del soggetto e delle relazioni con gli altri, «la percezione del limite e dell'incompletezza, la coscienza della sua instabile consistenza ontologica»²²⁷. La poesia di Rossi si sviluppa da una condizione negativa, cioè l'urto del soggetto contro la realtà disarmonica, frammentata, precaria. Di conseguenza assume grande rilievo, in particolare, oltre al multistrato lessicale, anche l'aspetto fonico e ritmico molto tagliente nella sua precisione, che costituisce sicuramente uno dei pregi dell'opera, poiché si fissa e si scolpisce nelle orecchie del lettore e contribuisce a ricreare un rapporto autentico tra parole e cose.

²²⁷ E. Testa, *op. cit.*, p. 30.

CONCLUSIONI

Usando le strutture del segno poetico in senso «contrastivo», Rossi tenta un'opposizione al logoramento del linguaggio nella società odierna, incapace ormai di farsi portatore di significati autentici e di reale comunicazione fra gli uomini. *Diafonie*, fin dal titolo, annuncia le «dissonanze» ed assurge a simbolo dello «stridore» che vi è al fondo della realtà. In *Sesterno* si accentua tale visione e lo stridore diventa uno «strepito» che si moltiplica ed invade ambienti, un urlo che non può essere trattenuto come testimonia la poesia *Nondimeno uno strepito* in posizione centrale della raccolta. La variazione sullo stesso tema è presente in varie poesie di *Sesterno* e *Diafonie*: «rombo perpetuo dei radi ventagli» in *Compulsa*, il «percuotere cupo» in *Svuotata ogni abitazione*, il «fragore» ne *Il rosa porta chiodi*, il «battere fitto» in *La palma e sue sevizie*, «fiotti e fragori», lo «scoppio» in *Fili invisibili e sensori*.

Un altro elemento distintivo a livello stilistico sono le ossessive ricorrenze delle congiunzioni (e, o) che creano e allo stesso tempo spezzano il ritmo ed hanno rilievo tematico poiché segnalano la frammentazione e la struttura molteplice del reale quale alternarsi di possibilità diverse. Tuttavia la funzione di tali congiunzioni, ribaltata rispetto al loro consueto significato grammaticale, è anche l'annullamento continuo a livello logico poiché introducono termini spesso opposti o diversi che si negano a vicenda. La poesia di Rossi è tensione

CONCLUSIONI

contraddittoria tra la molteplicità e il nulla: sotto la molteplicità si nasconde anche il nulla. Sicuramente i componimenti di Rossi condensano i movimenti sconnessi della realtà, ma attraverso quei particolarissimi insiemi di «oggetti», esprimono anche la fisionomia della società contemporanea sempre più «disumanizzata», materialistica, «meccanica», (vedi componimento *Calibra fissa* o *Autonomamente ci si divincola*) appiattita anche a livello culturale, in cui si scorge sempre più grande il vuoto di senso. Dietro l'accumulo casuale di enti reali si scorge il deserto di valori della contemporaneità, la massificazione, la perdita d'identità individuale e collettiva (*Lobi*, cioè parti staccate, è il titolo di una sezione di *Diafonie*) e il timore-desiderio di una cancellazione-distruzione che possa rigenerare (*L'impatto è imminente, Cieco e vorace*). Sicuramente gli oggetti di Rossi evocano il cinismo e l'aridità in cui versa la società e il soggetto nell'età contemporanea:

La realtà appare sempre più desertica rispetto all'iperrealtà del virtuale, l'esperienza stessa della realtà non può che desertificarsi nei confronti della proliferazione larvale dello schermo mediatico [...]²²⁸

Ripensando al saggio di Italo Calvino, (autore che ha esercitato una certa influenza su Rossi, in particolare con *Le città invisibili*) cioè *Lezioni Americane*, sui valori-requisiti

²²⁸ V. M. Bonito, N. Novello, *Età dell'inumano. Saggi sulla condizione umana contemporanea*, Carocci, Roma, 2002, p. 42.

CONCLUSIONI

che dovrebbe avere la letteratura nell'epoca contemporanea, si può attribuire ad Antonio Rossi la *molteplicità* nel senso di complessità di sguardo, capace di rappresentare «la molteplicità delle relazioni, in atto e potenziali»²²⁹.

In Rossi la molteplicità della frammentazione «esplode» infatti nei testi sia a livello tematico come accumulazione ed eterogeneità di referenti, ma anche e soprattutto nel lessico stratificato e nelle continue variazioni foniche. Tuttavia, mentre il molteplice, di cui parla Calvino, è collegato al concetto di un ordine superiore, il molteplice di Rossi si configura come «miscuglio», come «pertinace scompiglio», perturbamento continuo, “forza del disordine” (evidenziata a livello sintattico dalla mancanza di punteggiatura) che colpisce, crea sgomento, ma soprattutto sottende il significato di “irrelazionabilità” tra le cose.

Anche riguardo alla dimensione umana, «da cui l'enigma traspare», il poeta non può che prendere atto della separazione, della diversità di ogni persona e dei destini individuali che portano incomunicabilità e solitudine come nella poesia *L'incredula la candida*, in cui i diversi tipi di individui «a disgiunta mansione si dirigono».

La poesia si pone dunque in Rossi come l'unico strumento possibile con cui compiere lo sforzo di

²²⁹ I. Calvino, *Lezioni americane. Sei proposte per il prossimo millennio*. Mondadori, Milano, 2001, p. 111.

CONCLUSIONI

comprensione, di razionalizzazione ed interiorizzazione del caos, delle contraddizioni del reale, del «subbuglio», e come mezzo per sfidare il caos stesso e trovare un ordine. La struttura esternamente squadrata dei componimenti nelle ultime due raccolte, infatti, (e questo è un aspetto di intensa originalità) rimane compatta graficamente nel tentativo estremo di resistere al disordine e alla disarmonia degli elementi. Anche il libro poetico, in quanto struttura che raccoglie e racchiude i componimenti stessi, cioè i frammenti del vissuto, ha la stessa funzione “ordinante”. Infine le percezioni del caos restano nitide e terse grazie al rigore formale e ritmico.

Il titolo della raccolta *Sesterno*, cioè sei fogli, allude proprio esplicitamente al disegno rigido della struttura. Anche il ritmo delle poesie di Rossi nella sua precisione è figura di ordine e di lotta contro il caos: la spezzatura costante del verso in *enjambements* sembra quasi voler interrompere il caotico flusso della realtà.

Ne *La sfida al labirinto* (1962), Italo Calvino (ho più volte tenuto come sfondo le considerazioni di Calvino, meditate anche da Rossi durante il suo percorso artistico e intellettuale) afferma la necessità di sfidare, tramite la letteratura, il labirinto della realtà, non arrendendosi ad esso o limitandosi ad una mimesi:

CONCLUSIONI

Quel che la letteratura può fare è definire l'atteggiamento migliore per trovare la via d'uscita, anche se questa via d'uscita non sarà altro che il passaggio da un labirinto all'altro. È la sfida al labirinto che vogliamo salvare, è una letteratura della sfida al labirinto che vogliamo enucleare e distinguere dalla letteratura della resa al labirinto [...]. Oggi cominciamo a richiedere di più d'una conoscenza dell'epoca o d'una mimesi degli aspetti esterni degli oggetti o di quelli interni dell'animo umano. Vogliamo dalla letteratura un'immagine cosmica.

E sembra che anche Rossi lo faccia poiché la sua non è semplice mimesi del caos, ma lotta della razionalità contro esso, resistenza dello sguardo calato all'interno delle cose: nelle percussioni fonico-ritmiche, nelle incalzanti successioni verbali, di congiunzioni e disgiunzioni, la sua poesia sembra reagire, misurarsi con la complessità del «labirinto», come auspicava Calvino, per una sfida ed un superamento della mera poetica oggettuale. Nelle ultime due raccolte, Rossi, abbandonata l'ironia di *Ricognizioni*, non teme di guardare e di percorrere il «*laborintus*» o la «*palus putredinis*», per usare un'espressione sanguinetiana, squadrandolo le cose senza illusioni, con esattezza e precisione:

Prevale l'angolare: di cardini
affilati predelle glifi. E punte a foglia

CONCLUSIONI

di salvia carta vetrata graffietti
si accingono a scompensi
e collisioni o s'infilano 5
in androni trascurati dove
inni e loro esecutori sono
causa di allettamento e a lungo
si credono in solida mutabile
clausura ma possono 10
tornare con foggia suadente
o alterata erompere insinuarsi
creare euforia o cospicuo
sgomento o insuperbendo mettere
il tutto a soqquadro.

Una tale attitudine dimostra l'alto valore e l'alta responsabilità attribuita alla poesia, *«odorata ginestra / contenta dei deserti»*, che sopravvive e resiste alla tumultuosa realtà: *Or tutto intorno / Una ruina involge, / Dove tu siedi, o fior gentile, e quasi / I danni altrui commiserando, al cielo / Di dolcissimo odor mandi un profumo / Che il deserto consola*²³⁰.

L'esattezza con cui Rossi attraversa il reale è l'altra caratteristica stilistica, per riprendere ancora da Calvino, che dimostra la coraggiosa forza del «vero» di questo

²³⁰ G. Leopardi, *La ginestra o fiore del deserto*, vv.33-37, in C. Segre, C. Martignoni, *Testi nella storia*, Edizione Mondadori, Milano, 1992, Vol. III, p. 646.

CONCLUSIONI

poeta poiché la precisione e il rigore, con cui scandaglia le pieghe nascoste del reale, (*«basta una superficie con invisibile dimore»*) servono a disvelare, facendo a meno dell'illusorio e rassicurante linguaggio lirico tradizionale, lo scompiglio e il dissesto. Si avverte la precisione di molti termini tecnico-scientifici (molte volte rari) e nessi causali che circoscrivono la necessità e ineludibilità degli eventi o rendono nitide le fratture della vita contemporanea. La tensione all'esattezza va intesa anche come tentativo di restituire forza e dignità al linguaggio e alle parole per evitare che esse siano solo «un fragile ponte di fortuna gettato sul vuoto»²³¹. Può essere non semplice, all'inizio, recepire una poesia di questo genere, che mette a nudo con molta lucidità le cose tramite un linguaggio in apparenza «geometrico», fatto di più registri, stratificato dal punto di vista lessicale e semantico, ma sicuramente si ricava la grande soddisfazione di scoprire l'essenza di una poesia «onesta» che non è pura astrazione, ma parte dal vissuto e non teme di accettare la sfida, come affermava Calvino, di misurarsi con la complessità del reale anche quello marginale, (come dimostra *Ricognizioni*) lavorando su immagini banali e quotidiane (piante, foglioline, polline, alberi, animali) e, soprattutto, nelle ultime raccolte, su immagini impoetiche di materiali pesanti come «blocchi», «aste», «metalli», «massi», «lamine», «ghise», «combustibili»,

²³¹ I. Calvino, *Lezioni americane. Sei proposte per il prossimo millennio*. Mondadori, Milano, 2001, p. 76.

CONCLUSIONI

«grezzi tabulati», «travi», «parete», «terreni», «spatole» o strumenti medici come «doppler», o chimici come «gomme antisepsi». Lo scopo della poesia nell'epoca contemporanea è scuotere, far toccare sempre più il disorientamento, magari alla fine ammutolendo (come recita l'ultimo verso di *Una bocca pronuncia*: «impallidisce ammutolisce») di fronte agli orrori della storia e dell'esistenza, ma comunque non senza aver modulato qualcosa che è destinato a non morire poiché la forza della poesia sta, come aveva affermato lo scrittore argentino Jorge Luis Borges, nell'essere legata profondamente alla vita stessa, all'interiorità di ciascuno di noi:

La vita è -ne sono sicuro- fatta di poesia. La poesia non è un'estranea; la poesia è, come vedremo, sempre in agguato dietro l'angolo. Ci può balzare addosso in ogni momento [...]. Noi sappiamo che cos'è la poesia. Lo sappiamo così bene che non possiamo definirla in altre parole, proprio come non possiamo definire il gusto del caffè, il colore rosso o giallo o il significato della rabbia, dell'amore, dell'odio, dell'alba, del tramonto [...] ²³².

La poesia rimane un linguaggio universale che può parlare alle coscienze poiché è il sommo dei discorsi umani, come affermava Leopardi. Nell'epoca attuale, seppure in una posizione marginale e nell'impossibilità di

²³²J. L. Borges, *L'invenzione della poesia. Lezioni americane*, Mondadori, Milano, 2004, p. 13.

CONCLUSIONI

testimoniare in positivo, la poesia resiste, come dichiara significativamente il poeta ticinese Fabio Pusterla in un'intervista sul *Corriere della Sera* dell'11 luglio 2011:

La poesia è, appunto, “fuori mercato”: e forse proprio qui sta, paradossalmente, il suo possibile punto di forza, o almeno di resistenza. Il bisogno di poesia, che penso continui ad esistere e sia forse addirittura in aumento, potrebbe avere un rapporto appunto con questo, con il disperato tentativo di sottrarre la nostra vita profonda a una logica di mercato. Non è facile; ma la poesia schiude una soglia, indica un orizzonte distante [...]. Forse comunque oggi si può solo testimoniare l'impossibilità della testimonianza: richiamare appunto ciò che non esiste più o è seriamente minacciato (il senso di un divenire, il riconoscimento di una profondità memoriale e storica, il radicamento dell'oggi nel suo passato), ma non in forma assertiva o documentaria. Richiamare frammenti, frantumi, relitti della coscienza, e accendere così la nostalgia del lettore²³³.

Percorrendo l'opera di Rossi, ai vari livelli di significante e significato, si incontra la consapevolezza “contemporanea” della poesia di essere immersa nelle contraddizioni della contemporaneità, di smascherare la spettacolarità falsa del reale a patto però di scendere anche al livello più basso («[...] quasi lo scandisce / a sorpresa da

²³³ P. Di Stefano, «Il paradosso dei poeti» in «Corriere della Sera», 11 luglio 2011.

CONCLUSIONI

torri o *scantinati*», *Una bocca pronuncia*) tramite l'uso di lessico e di immagini disadorne nel loro tecnicismo.

Del resto, nelle poesie di Rossi, gli accumuli di oggetti esprimono tutta la tragicità del meccanismo produttivo, «fondato sostanzialmente sulla generazione di insoddisfazione negli individui»²³⁴ poiché «l'uomo postmoderno compra per sfuggire alla morte e butta via sempre troppo rapidamente per sfuggire all'insignificanza»²³⁵. La poesia di Rossi non teme di contaminarsi nelle asperità della materia, di essere, cioè, «*l'anima verde che cerca / vita là dove solo / morde l'arsura e la desolazione[...]*», come afferma Montale nella lirica *Anguilla*, la quale viene riecheggiata, fra l'altro, nella struttura di alcuni testi di *Ricognizioni*. Essa non teme di privarsi di astratti furori e idealità per calarsi nella realtà, «*filtrando tra gorielli di melma finché un giorno / una luce scoccata dai castagni / ne accende il guizzo in pozze d'acquamorta [...]*». Del resto, la poesia di Rossi, proprio come ogni valida scrittura contemporanea, ha il compito precipuo di sondare le zone d'ombra dell'uomo stesso:

di rivolgere il proprio sguardo all'orrore inumano e alla profondità irrazionale, che proprio dentro la civiltà si annida e accanto all'uomo si riproduce, ad esso consustanziale tanto quanto la luce del

²³⁴ U. Pagano, «Il rischio della precarietà nell'epoca della decostruzione», in «“Il dubbio”. Rivista di critica sociale», Anno III n.1, Lithos Editrice, Roma, 2002, p. 99.

²³⁵ *Ibidem*.

CONCLUSIONI

razionale. Il che significherà poi porre il problema dell'uomo insieme e accanto a quello dell'inumano, della misurazione del loro limite [...] ²³⁶.

Lo «sperimentalismo» linguistico di Rossi suscita una riflessione sulla ricerca di nuove possibilità e modalità di comunicazione artistica per la poesia, «un microcosmo sempre più debole ed appartato, che tuttavia resta colmo di valori e fedi, altrove, da tempo, sviliti e venduti»²³⁷. Per usare le parole di Antonio Porta, Rossi, con l'audacia dei veri poeti, ha attraversato «la lingua che è in perpetuo movimento, la lingua quale mare in tempesta», cercando un suo percorso originale di navigazione all'interno della crisi della società. Senza scendere a compromessi egli comunica *l'indefinito-indefinibile-indeterminato* delle cose, costringendo il lettore ad interrogarsi e a mettere in discussione le usuali categorie di percezione della realtà grazie ad uno stile originalissimo, ma essenziale, e ad una ricerca interiore che ha lo stesso spessore di quella esistenzialista che punta «l'attenzione agli aspetti limitanti o esplicitamente negativi della condizione umana nel mondo»: in quanto «struttura relazionale caratterizzata dalla singolarità, dal possibile, dalla scelta, dalla situazione, (e quindi da stati affettivi corrispondenti quali la paura,

²³⁶ V. M. Bonito, N. Novello, *Età dell'inumano. Saggi sulla condizione umana contemporanea*, Carocci, Roma, 2002, p. 82.

²³⁷ A. Cortellessa, *La fisica del senso, cit.*, p. XI.

CONCLUSIONI

l'angoscia, la nausea, l'attesa) l'esistenza risulta costitutivamente segnata dalla finitudine e dal limite»²³⁸.

La frammentazione e la precarietà restano, infatti, componenti fondamentali unite però sempre alla tensione a conoscere e a non evadere dall'esistenza stessa, accettandone il limite. A tale proposito vengono allora utili le parole utilizzate dallo stesso Rossi per commentare l'incipit de *Gli alberi* di Kafka, («*Perché siamo tronchi nella neve. Posano in apparenza, leggeri, tu pensi, di poterli smuovere, con un lieve tocco. Invece no, non puoi, perché sono confitti al suolo. Ma vedi, anche questa è soltanto apparenza*».) in cui il poeta svizzero coglie elementi e spunti di frammentazione e precarietà esistenziale nello scrittore ceco:

Ne risulta una parabola dell'esistenza, le cui caratteristiche sembrano essere da una parte l'estrema vulnerabilità, dall'altra l'ostinato desiderio di rimanere vincolati al filo della vita. Quanto alla vulnerabilità, va rivelato che gli alberi annunciati dal titolo, perdono la loro integrità: sottoposti a lacerazione o mutilazione, essi sono ridotti al rango di tronchi sradicati o abbattuti [...]»²³⁹.

Allo stesso tempo si fa sempre più evidente l'impulso a rimanere attaccati alla vita, in quanto, seppure tronchi,

²³⁸ N. Abbagnano, G. Fornero, *Filosofi e filosofie nella storia*, Paravia, Torino, 1986, Vol. III, p. 508.

²³⁹ A. Rossi, «“Perché siamo come tronchi nella neve”. Gli alberi di Kafka», in «Cenobio. Rivista trimestrale di cultura» n.3, Anno LX, luglio-settembre 2011, p. 25.

CONCLUSIONI

sono confitti al suolo: «ciononostante non sembra del tutto spento l'impulso a rimanere a restare aggrappati al suolo in cui ciascuno di essi trova ragione».

Un componimento di Rossi, il *Luppolo*, in *Ricognizioni*, rappresenta, tramite la metafora della pianta rampicante che raggiunge dimensioni abnormi, il tema dell'attaccamento all'esistenza: «*Se il luppolo, che non ha da sostenersi, / si aggrappa come può a qualche pianta / o specialmente alle fessure degli argini o dei muri / [...]*». È del resto lo stesso concetto di Blaise Pascal, cioè dell'uomo quale fuscello pieno di dignità:

L'uomo non è che una canna, la più agile della natura, ma è una canna che pensa. Non occorre che l'universo intero si armi per schiacciarlo, un vapore, una goccia d'acqua bastano a ucciderlo. Ma quand'anche l'universo lo schiacciasse, ancora l'uomo sarebbe più nobile di chi lo uccide, poiché sa che muore e conosce il vantaggio che l'universo ha su di lui. L'universo non ne sa nulla. (*Pensées*, 347)

La poesia di Rossi, pur non ponendosi obiettivi ideologici programmatici, aderisce in questo senso alla «missione» di suscitare attenzione alla nuda essenza delle cose, al loro accadere, fotografando in modo chiaro, la mobilità, l'aggrovigliarsi, l'«implicarsi» e il «frangersi», per usare verbi di Rossi in un componimento di *Diafonie*, ed infine suscita attenzione verso il moto mentale del

CONCLUSIONI

soggetto che tenta con lucidità razionale di ricercare la parola che manca per definire la realtà, di colmare insomma la distanza stessa tra cose e parole.

Nel suo percorso attraverso la frammentazione e la negatività della società e dell'esistenza, il poeta può riscoprire ancora più "intensamente" anche soltanto «uno sguardo autentico» (*Nell'area non metanifera* in *Diafonie*) o percepire la «felicità» tratta dalle «fetide cataste» (*Una mente volgerla dove?* in *Sesterno*) o provare la tenacia e il coraggio di affrontare quotidianamente il percorso-vita, simboleggiato nella poesia *Anitra sul lago*, dall'anitra che avanza sul lago, la quale, nonostante «le vie mutevoli», «né l'incedere suo s'inceppa / per ostacoli in superficie / o pericoli umani [...] poiché «ora con semicerchi e correzioni / di rotta, ora con rare soste / ella prosegue il suo percorso sul lago». Anche in mezzo al caos non è detto che non si possa intravedere una «evidenza illesa», una «tersità» o un «uscio» che «si propaga», ovvero cogliere, un attimo prima della scomparsa, un'immagine di freschezza come quella del «rosa» dell'alba che profuma di «chiodi di garofano». Infatti, ciò che di ottimistico si è potuto afferrare di questa poetica è lo sguardo lucidissimo, nitido e depurato che ricava talvolta «ripetibile stupore» e riconosce che, se generalizzato è il caos, allo stesso tempo è latente anche, almeno a livello potenziale, un principio di regolarità e di ordine, intrinseco alle forme stesse delle cose, cioè quell'

CONCLUSIONI

«*invisibile geometra*» (cfr. la poesia *Caposaldi e ancoraggi* in *Sesterno*) che ispira del resto anche i versi di Rossi, concreti, limpidi, solidi, squadriati, dal ritmo regolarissimo e rigoroso, che si imprime subito in profondità. L'armonia e il senso stanno celate nella costruzione dei versi.

APPENDICE

Si inserisce qui di seguito il seguente saggio di Antonio Rossi poiché esso è risultato fondamentale per comprendere meglio l'atteggiamento "anticonvenzionale" che guida il poeta nell'osservazione della realtà e del paesaggio. Il saggio può essere letto come una sorta di dichiarazione "poetica" quando egli afferma di voler rimuovere gli stereotipi descrittivi tramandati dalla tradizione lirica, rivolgendo piuttosto l'attenzione verso quei particolari e tratti minimi connaturati al territorio, latenti e trascurati, che assumono un senso anche tramite l'elaborazione linguistica. Le riflessioni qui contenute confermano che lo sguardo del poeta è "dall'interno", volto a sondare e ad interrogare il reale, cercando nuovi moduli interpretativi ed espressivi.

A. Rossi, *Leggere il territorio*, in «Quarto», n. 18, ottobre 2003 pp.22-29

Scrivo Roland Barthes in *Miti d'oggi*:

La Guida blu non conosce quasi paesaggio se non sotto la forma del pittoresco. È pittoresco tutto ciò che è accidentato. Si ritrova qui quella promozione borghese della montagna, quel vecchio mito alpestre (risale all'Ottocento) che Gide associava giustamente alla morale elvetico-protestante... Fra gli spettacoli promossi dalla Guida blu all'esistenza estetica si annovera raramente la pianura (salvata soltanto quando si può dire che è fertile), mai il piano. Solo la montagna, la gola, il passo e il torrente possono accedere al pantheon del viaggio, indubbiamente nella misura in cui sembrano sorreggere una morale dello sforzo e della solitudine.²⁴⁰

La predilezione per il pittoresco, e la conseguente rimozione di ciò che in questa sfera sembra non rientrare, è prerogativa non solo di un genere che per definizione si indirizza al pubblico dei viaggiatori e dei curiosi, ma anche della produzione artistica. Un ipotetico censimento dei luoghi che ricorrono nelle opere letterarie dell'epoca moderna quasi certamente mostrerebbe la prevalenza di montagne innevate, crepacci, gole, torrenti impetuosi, mari in tempesta, aspre scogliere, tramonti e albe su fondivalle, bassipiani, placidi corsi d'acqua, anonimi arenili (spiagge) o zone di nessuno. Esiti analoghi probabilmente si avrebbero estendendo l'indagine alla pittura e ad altre forme d'arte. Quasi si potrebbe pensare che un patrimonio di informazioni insito nel profondo di ciascuno

²⁴⁰ R. BARTHES, *Miti d'oggi*. Con uno scritto di Umberto Eco, Torino, Einaudi, 1996, p. 118.

determini in chi è confrontato a un territorio²⁴¹ una selezione preliminare, che conduce a privilegiare il pittoresco e il *piacevole orrore* (l'ossimoro è in Berkeley)²⁴² rispetto al disadorno.

Preso atto della diffusa inclinazione verso il pittoresco, va osservato che la relazione che si instaura fra individuo e ambiente si presenta ampiamente differenziata: un luogo potrà essere vissuto come simbolo della perfetta armonia, spazio mitico, alveo protettivo, espressione di uno *stato d'animo* (secondo l'indicazione di Amiel),²⁴³ metafora di un paesaggio mentale, e così via. Se particolare è il senso che per ciascuno assume il proprio rapporto con il territorio, non si può fare a meno di constatare, all'interno della produzione letteraria, la persistenza di elementi comuni. Si direbbe che occhi diversi in tempi diversi siano condotti a rendere conto del proprio sguardo sul paesaggio facendo uso di immagini e moduli stilistici largamente affini. Il ricorso allo stereotipo è testimoniato, ad esempio, nelle relazioni di viaggio, dove la percezione del territorio percorso è condizionata da filtri culturali e opinioni precostituite: cosicché non di rado si constata come di un medesimo paesaggio vengano prevalentemente colti taluni aspetti (di solito i più appariscenti), descritti secondo modalità ricorrenti.²⁴⁴

La documentazione relativa a questo atteggiamento è ampia: rammento, fra i contributi recenti, il volume di Fabio Soldini *Negli Svizzeri*, raccolta di testi di autori italiani dell'Otto e Novecento, nei quali paesaggi orridi e sublimi, natura intatta, vette, nevi eterne, limpidi torrenti e laghi concorrono a delineare il luogo comune della Svizzera come "paese bello", *topos* a sua volta sottoponibile a ironia o rovesciabile (come accade in Gadda e Faldella).²⁴⁵ È peraltro risaputo che in letteratura il paesaggio tende spesso a cristallizzarsi sotto forma di *locus amoenus*: e ciò in ogni epoca, come ha mostrato il Curtius, che propone fra l'altro i seguenti versi del poeta latino Tiberiano (IV sec. d. C.):

Un fiume scorreva giù per una fredda valle, fra i campi,

²⁴¹ Mi servo in questo scritto dei termini *paesaggio, territorio, natura, ambiente* ecc. senza addentrarmi in *distinguo* terminologici, pure importanti (per i quali si veda R. ASSUNTO, *Il paesaggio e l'estetica*, Palermo, Novecento, 1994, pp. 19-37 e L. GAMBI, *Il paesaggio*, «I viaggi di Erodoto», n.s. 14, 1999/2000, inserto *I territori della geografia*, a cura di C. Giovannini, pp. 4-7).

²⁴² G. BERKELEY, *Tre dialoghi tra Hylas e Philonous*, Dialogo secondo: «Quando contempliamo l'oceano vasto e profondo, o un'enorme montagna la cui vetta si perde nelle nubi, o un'antica foresta tenebrosa, le nostre menti non si riempiono di un piacevole orrore? Persino tra le rocce e in mezzo ai deserti, non vi è qualcosa di piacevolmente selvaggio?» (*Opere filosofiche*, a cura di S. Parigi, Torino, Utet, 1996, pp. 283-405, p. 339).

²⁴³ H.-F. AMIEL, *Journal intime*, II (janvier 1852- mars 1856), par Ph.M. Monnier-P. Dido, Lausanne, L'Age d'Homme, 1978, p. 295 («*Un paysage quelconque est un état de l'âme, et qui sait lire dans tous deux est émerveillé de retrouver la similitude dans chaque détail*»).

²⁴⁴ Cfr. i rilievi di G. SCARAMELLINI, *Natura, uomo e società in relazioni di viaggio del secolo XIX*, in R. GEIPEL-M. CESA BIANCHI e altri, *Ricerca geografica e percezione dell'ambiente*, Milano, Unicopli, 1980, pp. 199-235.

²⁴⁵ F. SOLDINI, *Negli Svizzeri. Immagini della Svizzera e degli svizzeri nella letteratura italiana dell'Ottocento e Novecento*, Venezia, Marsilio, 1991, in particolare pp. 8-9 (*Percorso tre: luoghi*).

sorridendo nel luccichío dei sassolini, tutt'intorno circondato da erbe e fiori.
 In alto azzurrini allori e verdeggianti mirti
 il vento smuoveva leggermente, con un soffio carezzevole.
 In basso, invece, su morbidi steli spiccavano alti fiori:
 e la terra scintillava per il croco, splendeva per i gigli,
 e l'intera boscaglia profumava del profumo che emanavano le violette.
 In mezzo a questi doni di primavera, a queste gemme preziose,
 spiccava la regina di ogni fragranza, stella mattutina d'ogni colore,
 aureofiorita fiamma di Dione, la Rosa.
 Un boschetto rugiadoso spuntava fra le umide erbe:
 ruscelletti mormoravano tutt'intorno, sgorgando da molteplici fonti,
 rivoli dal rapido flusso scorrevano con gocce cristalline;
 il muschio e l'edera sempre verde allacciavano strette le grotte.
 Fra queste ombre tutti gli uccelli, più armoniosi di quanto si possa immaginare,
 gorgheggiavano con rumorosi canti primaverili e con dolci sussurri;
 il mormorio del fiume chiacchierino qui s'intrecciava al canto delle fronde;
 l'ariosa musa di Zefiro aveva dato il via al canto.
 Così chi passava di là poteva godere, fra le erbe verdeggianti, dei buoni profumi,

[della musica,
 degli uccelli, del fiume, del vento, del bosco, dei fiori e dell'ombra.²⁴⁶

Occorre appena rilevare che immagini come quelle utilizzate da Tiberiano proliferano, talvolta con sagaci variazioni, nella letteratura di ogni secolo, inclusa quella dei nostri giorni, specie nelle sue applicazioni neobucoliche e paesistiche.

Il *locus amoenus* trova un suo *pendant* nel *locus asper*.²⁴⁷ Nei *Rerum vulgarium fragmenta* di Petrarca «chiare, fresche et dolci acque» (126,1) coesistono con «boschi inhospiti et selvaggi» (176,1); in Ariosto, il medesimo idillico riparo che aveva fatto da cornice agli amori di Angelica e Medoro («Giunse ad un rivo che pareva cristallo, / ne le cui sponde un bel pratel fioria, / di nativo color vago e dipinto, / e di molti e belli arbori distinto», *Orlando furioso* XXIII 100,4-8) si trasforma per Orlando in *locus horribilis* («Tagliò lo scritto e 'l sasso, e sin al cielo / a volo alzar fe' le minute schegge. / ... / e quella fonte, già sì chiara e pura, / da cotanta ira fu poco sicura; // che rami e ceppi e tronchi e sassi e zolle / non cessò di gittar ne le bell'onde, / fin che da sommo ad imo sì turbolle, / che non furo mai più chiare né monde», XXIII 130,1-2 e 131,1-4). Territori aspri e desolati si fanno strada con sempre maggior frequenza nella poesia moderna, a indicare metaforicamente la condizione dell'individuo. Basti pensare a un testo-archetipo quale *La terra desolata* di Eliot (1922):

Qui non c'è acqua ma soltanto roccia
 Roccia e non acqua e la strada di sabbia
 La strada che serpeggia lassù fra le montagne

²⁴⁶ E.R. CURTIUS, *Letteratura europea e Medio Evo Latino*, a cura di R. Antonelli, Firenze, La Nuova Italia, 1992, pp. 219-23 (*Il locus amoenus*), p. 220.

²⁴⁷ Sulla nozione di *locus asper* cfr. G.M. ANSELMi, *Da Valchiusa a Gerusalemme: le dimensioni poetiche del paesaggio*, in *Paesaggio. Immagine e realtà*, Milano, Electa, 1981, pp. 58-60.

Che sono montagne di roccia senz'acqua
 ...
 Non c'è neppure silenzio fra i monti
 Ma secco sterile tuono senza pioggia
 Non c'è neppure solitudine fra i monti
 MA VOLTI ROSSI ARCIGNI CHE RINGHIANO E SOGGHIGNANO
 Da porte di case di fango screpolato²⁴⁸

o, anche, agli aridi paesaggi liguri che caratterizzano gli *Ossi di seppia* di Montale (1925), nonché a *Finisterre*, la landa estrema e apocalittica che dà il titolo alla raccolta di versi pubblicata dal medesimo autore a Lugano nel 1943.

In altri casi, elementi del territorio sembrano insediarsi a pieno titolo nella compagine verbale, agendo alla stregua di nuclei, cellule, fibre, connettivi; prevale in questo caso, più che una valenza metaforica o simbolica (come nei testi poco fa citati), una sorta di biologia del paesaggio. Così, in taluni componimenti di Pascoli, i suoni che contrassegnano un territorio sembrano ripresentarsi ed esprimersi dall'interno attraverso le loro matrici foniche: ad esempio (con onomatopее e procedimenti fonosimbolici) il suono acuto e grave delle campane

Tra il cantico sonoro

il tuo tintinno squilla,
 voce argentina – Adoro,

adoro – Dilla, dilla,
 la nota d'oro – L'onda
 pende dal ciel, tranquilla.
 (*Alba festiva*, 10-15)

oppure il verso delle rondini

scilp, vitt... videvitt, dib dib bilp bilp, virb...
 (*Dialogo; Alba*)

o i fenomeni collegati alla cessazione di un temporale, con una commistione delle sfere sensoriali uditiva, visiva e olfattiva

Passò stroschiando e sibilando il nero
 nembo: or la chiesa squilla; il tetto, rosso,
 luccica; un fresco odor dal cimitero

viene, di bosso.

(*Dopo l'acquazzone*, 1-4)

o, ancora, il movimento compiuto nella volta celeste dai rondini, la cui traiettoria si disegna nel testo dapprima secondo le modalità proprie del volatile, per poi ribaltarsi nel procedere tutto terreno del protagonista

²⁴⁸ T.S. ELIOT, *Poesie*, a cura di R. Sanesi, Milano, Mondadori, 1971, pp. 207-46 (vv. 331-34, 341-45).

Nel ciel dorato rotano i rondoni.

Avessi al cor, come ali, così lena!

...

mentre vado così, grondon grondoni.

(*In alto*, 1-2, 7)²⁴⁹

Al di fuori della produzione italiana, un autore che sembra muoversi in questa direzione è Robert Walser. Una saldatura fra elemento naturale e soggetto sembra verificarsi in parecchie sue poesie: ad esempio in *Schnee (Neve)* il fenomeno atmosferico cessa di essere tale per fondere le proprie caratteristiche, ossia il proprio suono (reso tramite la complessa onomatopea che procede dalla sostanza fonica di *es schneit*), il proprio ritmo (giambico-anapestico), il proprio respiro, con quelle dello scrittore.²⁵⁰

Tornando in ambito italiano, un ruolo ancora diverso sembra assumere il paesaggio in Zanzotto. Penso in particolare alla sua prima raccolta, *Dietro il paesaggio* (1951), dove sin dal titolo risulta esplicita l'esigenza di un rapporto con il territorio che vada oltre l'apparenza. Il paesaggio diviene qui habitat in cui si fonda l'io e il suo linguaggio, nonché involucro, indumento chiamato ad avvolgere il soggetto:

Qui non resta che cingersi intorno il paesaggio

(*Ormai*, 8)

La necessità di una stretta contiguità con il dato naturale è peraltro tangibile lungo l'intero arco della silloge, dal testo di apertura

acuti ghiacci avvizziti di febbre
alghe e fontane con me discesero

nel fondo del mio viaggio:

(*Arse il motore*, 15-17)

a quello conclusivo:

è cresciuta la gioia
di chi non sa parlare
che per conoscere
il proprio oscuro matrimonio
con il cielo e le selve
...
hanno rifatto il mio letto

²⁴⁹ G. PASCOLI, *Myricae*, a cura di G. Nava, Roma, Salerno, 1978. Sugli aspetti fonosimbolici del linguaggio pascoliano hanno richiamato l'attenzione G. CONTINI, *Il linguaggio di Pascoli*, in *Varianti e altra linguistica. Una raccolta di saggi (1938-68)*, Torino, Einaudi, 1970, pp. 219-45 e S. AGOSTI, *Il testo poetico. Teoria e pratiche d'analisi*, Milano, Rizzoli, 1972, p. 26 sgg.

²⁵⁰ Il testo è riprodotto nel precedente saggio *Le Poesie di Robert Walser*, p. 000.

di cruda indivia e di vischio.

(Nella valle, 12-16, 33-34)²⁵¹

La percezione degli elementi che compongono ambienti naturali, paesaggi urbani e periferie sembra essersi negli ultimi tempi ulteriormente complicata. Osserva ad esempio Luisa Bonesio: «Nel Mondo, la Terra ha finito col diventare invisibile, ossia non immaginabile al di fuori delle schematizzazioni scientifiche, economiche e tecniche, sostituita dalla sua immagine artificiale approntata per i nostri fini, oppure semplice ricordo dei tempi andati, delle società preindustriali e agricole».²⁵² Lo sguardo verso il territorio parrebbe dover fare i conti con una sorta di *Entortung*, di ‘perdita del luogo; d’altra parte, secondo alcuni la nostra cultura starebbe sempre più diventando una cultura ‘senza luogo’, indipendente dallo spazio entro cui si svolge.²⁵³

La difficoltà di porsi in relazione con il territorio è una componente che contrassegna in modo vistoso il lavoro degli artisti Christo e Jeanne-Claude. Per meglio far emergere il senso del paesaggio quotidiano, gravato da una «coltre di polvere» che ne impedisce la lettura, essi danno avvio negli anni Settanta, con gesto paradossale, ad una serie di interventi che prevedono la copertura, mediante drappaggi di vario materiale, di ambienti naturali e urbani (*Wrapped Coast, Little Bay, Sydney; Valley Curtain, Colorado; Running Fence, California; The Pont Neuf Wrapped, Paris; Wrapped Reichstag, Berlin; Wrapped Trees, Fondation Beyeler, Riehen-Basel*). La formula è quella dello ‘scoprir velando’, creare cioè una cortina che al tempo stesso copre, inquadra ed evidenzia. L’elemento avvolto, di cui rimangono visibili i contorni e la sagomatura, può a questo punto essere scrutato e indagato, alla ricerca di un nuovo rapporto.²⁵⁴

Alla stregua del pittore, dello scultore o del fotografo, anche lo scrittore è chiamato a distinguere e rimuovere gli strati che il tempo e le consuetudini hanno depositato sul territorio. Il peso della tradizione letteraria è tale che spesso, ancora prima di iniziare a osservare (o immaginare), l’attenzione è come indirizzata da occulte forze verso taluni aspetti a discapito di altri: l’azione di questo sguardo coatto produce una fisionomia testuale spesso contrassegnata da immagini precostituite. Una simile attitudine comporta un’omissione più o meno estesa di tutta una serie di elementi propri di un territorio, dai quali il tessuto verbale potrebbe trarre alimento (luce, bagliori, ombre, scintillii, oscurità, fuliggini, opacità, strepiti, clangori, brusii, silenzi, profumi, aromi, fetori, sapori, asprezza,

²⁵¹ A. ZANZOTTO, *Le poesie e prose scelte*, a cura di S. Dal Bianco-G.M. Villalta, con saggi di S. Agosti e F. Bandini, Milano, Mondadori, 1999, p. 46.

²⁵² L. BONESIO, *Terra, singolarità, paesaggi*, in *Orizzonti della geofilosofia. Terra e luoghi nell’epoca della mondializzazione*, a cura della medesima, Casalecchio (Bo), Arianna Editrice, 2000, pp. 5-25, p. 6.

²⁵³ Cfr. C. CASSATELLA, *Iperpaesaggi*, Torino, Testo & Immagine, 2001, pp. 30-35.

²⁵⁴ Cfr. F. FRICKER, *La Valley Curtain dello scultore Christo. Uno stimolo alla percezione dell’ambiente*, in R. GEIPEL-M. CESA BIANCHI e altri, *Ricerca geografica...*, pp. 115-16; documentazione sugli interventi dei due artisti si trovano in J. BAAL-TESHUVA, *Christo & Jeanne-Claude, mit Fotografien von Wolfgang Volz*, Köln, Benedikt Taschen Verlag, 1995 e *Christo e Jeanne-Claude. Progetti recenti, progetti futuri*, a cura di E. Camuffo-L. Parmesani, Milano, Skira, 2001.

morbidezza, ruvidezza, indizi, profili, fattezze, crescite, trasformazioni, dilatazioni, intrichi, viluppi...). D'altro lato, non di rado l'ambiente si trova a rivestire una funzione tendenzialmente ancillare: posto al servizio dello scrivente, esso funge da superficie in cui vanno a riverberarsi quelle componenti emotive o speculative che chiedono di manifestarsi.

Ma anche è possibile perseguire uno sguardo 'dall'interno', volto a sondare e mettere a fuoco, secondo modalità ogni volta da scoprire, il 'corpo' del territorio, le sue nervature, il suo modo di saper 'dire' e 'pensare', le sue frammentazioni, i suoi fenomeni effimeri, il suo senso nascosto. Di ciò si potrà avere un equivalente (almeno questo è il desiderio) non tanto affidandosi a procedure di tipo mimetico, quanto piuttosto attraverso un imprevedibile intersecarsi di suoni, timbri, ritmi, epiteti, legami che affiorano, si precisano, scompaiono, tornano sotto mutata specie, s'impongono: materiali chiamati con altri a dar vita a un testo-organismo, a un conglomerato che diviene a sua volta luogo in cui si esprime una relazione con il territorio specifica e allergica al duplicato.

Bibliografia

Opere poetiche di Antonio Rossi

- A. Rossi, *Ricognizioni*, Ed. Casagrande, Bellinzona, 1979.
(con prefazione di Giovanni Raboni)
A. Rossi, *Glyphè*, Stucchi, Mendrisio, 1989.
(con acqueforti di Samuele Gabai)
A. Rossi, *Diafonie*, Ed. Scheiwiller, Milano, 1995.
(con prefazione di Stefano Agosti)
A. Rossi, *Sesterno*, Book Editore, Castel Maggiore, 2005.

Traduzioni:

Robert Walser, *Poesie*, Casagrande, Bellinzona, 2000.

Antologie e saggi letterari sulla letteratura della Svizzera italiana

- AA.VV., *Scrittori della Svizzera italiana*, 2 volumi, Ist. Ed. Ticinese, Lugano, 1936.
- AA.VV., *Dizionario degli scrittori della Svizzera italiana*, a cura di F. Zappa e P.R. Frigeri, Ed. Cenobio, Lugano, 1976.
- AA.VV., *Dizionario delle letterature svizzere*, a cura di R. Martinoni, Dadò, Locarno, 1991.

- AA.VV., *Cento anni di poesia nella Svizzera italiana*, a cura di Giovanni Bonalumi e Pier Vincenzo Mengaldo, Dadò, Locarno, 1999.

- A.A.VV., *Incanto e Disincanto. Raccolta poetica*, a cura di A. Maugeri, Armando Dadò Editore, Locarno, 1991.

- AA.VV., *Il segreto delle fragole. Diario poetico 2008*, a cura di F. Alborghetti, G. Neri, Lietocolle, Como, 2008.

- Beretta G., «Brava gente...». *Testi di autori ticinesi contemporanei*, A. Dadò Editore, Locarno, 1982.

- Bonalumi G., *Il pane fatto in casa. Capitoli per una storia delle lettere nella Svizzera italiana e altri saggi*, Casagrande, Bellinzona, 1988.

- Calgari G., *Storia delle quattro letterature della Svizzera*, Nuova Accademia Editrice, Milano, 1958.

- Castagnola R., L. Cignetti (a cura di), *Di soglia in soglia. Venti nuovi poeti nella Svizzera italiana*, Edizioni Le Ricerche, Lugano, 2008.

- Castagnola R., M. Praloran (a cura di), *Poeti allo specchio*, Casagrande, Bellinzona, 2009 (Quaderni di POESIT, 2).

- Castagnola R. (a cura di), *Finestre sulla Svizzera*, Edizioni Casagrande, Bellinzona, 2011 (Quaderni di Poesit 4-Collana «Ricerca e formazione»).

- Castagnola R. (a cura di), *A chiusura di secolo, prose letterarie nella Svizzera italiana (1970-2000)*, F. Cesati, Firenze, 2002.

- Giocco L., Paolocci N., *Per un abbozzo sulla bibliografia della Letteratura della Svizzera Italiana del XX secolo*, Casagrande, Bellinzona, 1982.

- Gilardoni V., *Luci e figure di Bellinzona negli acquarelli di William Turner e nelle pagine di Giorgio Orelli*, Casagrande, Bellinzona, 1978.

- Martinoni R., Pelli A. (a cura di), *Scarpe e polenta. Un viaggio letterario nella Svizzera italiana del Novecento*, Ed. Salvioni, Bellinzona, 2001.

- Maugeri A., Canonica U., *Poeti e poesie della Svizzera italiana*, a c.di Associazione Cultura Popolare, Edizioni Balerna, 1983.

- Nessi A., *Scrittori ticinesi*, a cura di R. Martinoni e C. Caverzasio Tanzi, Dadò, Locarno 1997.

- Orelli G., *Svizzera italiana*, Ed. La Scuola, Brescia 1986.

- Orelli G., «La Svizzera italiana», in *Letteratura italiana. Storia e geografia, III: L'Età contemporanea*, a cura di A. Asor Rosa, Einaudi, Torino, 1989.

- Pedroni M. M. (a cura di) *Voci poetiche nella Svizzera italiana*, Casagrande, Bellinzona, 2008.

- Pusterla F., *Il nervo di Arnold e altre letture : saggi e note sulla poesia contemporanea*, Marcos y Marcos, Milano, 2007.

- Stäubli A. (a cura di), *Lingua e letteratura italiana in Svizzera*, Casagrande, Bellinzona, 1989.

- Stäuble A. (a cura di), *Scrittori del Grigioni italiano*, Dadò, Locarno, 1998.

- Steffen S., *Letteratura della Svizzera Italiana del Novecento: un'esposizione*, Casagrande, Bellinzona, 1996.

Studi e convegni sulla poesia della Svizzera Italiana

- *Le parole dei poeti. Temi e prospettive della poesia nella Svizzera italiana* - Giornate internazionali di studio - SUPSI, Dipartimento della Formazione e dell'Apprendimento, Locarno, 24-25 novembre 2009.

- *Poeti traduttori nella Svizzera italiana*, in «Atti delle giornate internazionali di studio (Alta Scuola Pedagogica, Locarno, 2-3 dicembre 2008)», a c. di S. Calligaro, Casagrande, Bellinzona, 2009 (Quaderni di POESIT, 3).

- *Voci poetiche nella Svizzera italiana*, in «Atti delle giornate internazionali di studio (Centro Stefano Franscini, Ascona - Alta Scuola Pedagogica, Locarno - 14-15 novembre 2007)», a cura di M. M. Pedroni, Edizioni Casagrande, Bellinzona, 2008 (Quaderni di POESIT, 1).

- Rassegna di incontri intitolata *Poeti allo specchio* con P. De Marchi, G. Isella, A. Rossi, organizzati dalla Prof.ssa Raffaella Castagnola presso l'Università di Losanna da dicembre 2007 a marzo 2008, confluita nel volume omonimo citato in questa bibliografia (p.296).

AA.VV., *Lingua e letteratura italiana in Svizzera*, Atti del convegno tenutisi all'Università di Losanna 21-23

maggio 1987, a cura di Antonio Stäuble, Casagrande, Bellinzona, 1989.

Saggi sul rapporto fra la Svizzera italiana e l'Italia

- *Confine vs frontiere: aspetti culturali e immagine letteraria*, in AA.VV., *Sensi, rapporti e prospettive di frontiera*, a cura dell'Associazione degli Scrittori della Svizzera italiana, ASSI, Lugano, 2004.

- *La lingua italiana come veicolo e immagine di una cultura*, in AA.VV., *L'insegnamento della lingua italiana in Svizzera oggi: temi e prospettive*, a cura dell'Ambasciata d'Italia - Berna, Ambasciata d'Italia, 2003.

- *Lingua e cultura italiana in Svizzera*, in AA.VV., *Lingua e cultura italiana all'estero: nuove prospettive e nuovi percorsi*, Società Dante Alighieri - Università degli Studi di Udine, Gorizia, 2001.

- *Notizie dalla "provincia sonnolenta". La Svizzera italiana che guarda all'Italia*, in AA.VV., *Per una comune civiltà letteraria. Rapporti culturali tra Italia e Svizzera negli anni '40*, a cura di R. Castagnola e P. Parachini, Cesati, Firenze 2003.

- Guglielminetti M. e Marchand J.-J., *Scrittori e scriventi italiani ed 'emigrati' in Svizzera dall'Otto al Novecento*, Sezione d'Italiano dell'Università di Losanna, Losanna 1996.

- *Varcare frontiere. La frontiera da realtà a metafora nella poesia lombarda del secondo Novecento*. Atti del Convegno di Losanna, 11-14 ottobre 2000, a cura di J.-J. Marchand, Carocci, Roma, 2001.

- J. J. Marchand, «Frontiera reale e metaforica nelle opere degli emigrati italiani in Svizzera», in «Quaderns d'Italia», 7/2002, Università di Losanna.

- J. J. Marchand, *La letteratura d'emigrazione. Gli scrittori di lingua italiana nel mondo*, Fondazione Giovanni Agnelli, Torino, 1991.

- *Pagine ticinesi di Gianfranco Contini*, a cura di R. Broggini, Salvioni, Bellinzona, 1981.

Articoli sulla letteratura della Svizzera italiana tratti da quotidiani e riviste

- *Il Cantone Ticino fra Svizzera e Italia. Divagazioni intorno agli scambi culturali*, rivista trimestrale «Cenobio», n.1, gennaio - marzo 2004.

- *Resti d'identità*, «Block notes 48», Novalles, ottobre 1980.

- *Scrivere nella svizzera italiana*, «Versants», Losanna n. 6, 1984.

- *Poesia della Svizzera Italiana*, in «Bloc –Notes», n. 34, 1996, pp. 31-176.

- *Littérature de la Suisse italienne* in «La revue de Belles Lettres», n. 2-4, 1998.

- Berra D., *L'Italiano in Svizzera, o la sindrome di Cenerentola*, «Archivio Storico Ticinese», n. 139, 2006, pp. 65-70.

- Ceschi R., *Geografia e storia dell'Italiano in Svizzera*, "Archivio Storico Ticinese", n. 139, 2006, pp. 1-4.
- Martinoni R., *Bricciche svizzero-italiane per Vittorio Sereni*, "Versants", n. 16, 1989, pp.55- 71.
- Medici F., *Giovane poesia ticinese: un bilancio*, "L'Almanacco: cronache di vita ticinese" n.4, 1985, pp. 86-91.
- Montale E., *Poeta di Frontiera*, «Corriere della Sera» 23/12/1952, in *Sulla Poesia*, Mondadori, Milano, 1976.
- Strebel E., *Il gran rifiuto: cenni sulla ricezione della Letteratura della Svizzera italiana nella Svizzera tedesca*, "Archivio Storico Ticinese", n. 139, 2006, pp. 71-76.

Antologie di letteratura della Svizzera italiana

- *Cent'anni di poesia nella Svizzera Italiana*, a cura di R. Martinoni, P.V. Mengaldo, Dadò, Locarno, 1991.
- *Das Gewicht eines gewendeten Blattes: Gegenwartslyrik im Grenzraum Schweiz Italien (Il peso di un foglio girato)*, a c. di S.Raimondi [et al.], pref. di Jacqueline Aerne, Orlando Budelacci, Thierry Greub ; postfaz. di Pier Vincenzo Mengaldo, Limmat Verlag, Zürich, 2004.
- *Un raggio di sole : esploriamo i testi - antologia per le scuole*, a c. di A. Moro, Dadò, Locarno 2001.

Antologie e saggi sulla letteratura italiana contemporanea

- AA.VV., *Orientamenti culturali. Letteratura italiana*, Marzorati, Milano, 1974.

- AA.VV., *Poesia italiana 1941-1988: la via lombarda*, Casagrande, Lugano, 1989.

- AA.VV., *Storia della Letteratura Italiana*, a c. di E. Malato, Editrice Salerno, Roma, 2001.

- Agosti S., *Poesia italiana contemporanea. Saggi e interventi*, Bompiani, Milano, 1995.

- Asor Rosa A. (a cura di), *Letteratura italiana. Le Opere*, Einaudi, Torino, 1996.

- Barberi Squarotti G., *Poesia e narrativa del secondo Novecento*, Mursia, Milano, 1996.

- Berardinelli A., *Tra il libro e la vita. Situazioni della letteratura contemporanea*, Bollati Boringhieri, Torino, 1990.

- Bonito V. M., Novello N (a c. di)., *Età dell'inumano. Saggi sulla condizione umana contemporanea*, Carocci, Roma, 2002.

- Borsellino N., Felici L. (a c. di) *La lingua letteraria del Novecento*, in «Il Novecento. Scenari di fine secolo 2», Garzanti, Milano, 2001.

- Bretoni A., *Trent'anni di Novecento. Libri italiani di poesia e dintorni (1971-2000)*, Book editore, Bologna, 2005.

- De Robertis G., *Altro Novecento*, Le Monnier, Firenze, 1962.

- Ermini F. (a cura di), *Ante Rem. Scritture di fine Novecento*, Anterem Edizioni, Verona, 1998.

- Ferroni G., *Passioni del Novecento*, Donzelli Editore, Roma, 1999.

- Ferroni G., *Dopo la fine. Sulla condizione postuma della letteratura*, Einaudi, Torino, 1996.

- Ferroni G., *Scritture a perdere. La letteratura negli anni zero*, Laterza, Il Nocciolo, Bari, 2010.

- Gelli P. e Lagorio G., *Poesia italiana*, Garzanti, Milano, 1980.

- Giordano L. (a.c. di), *Transiti. Poesia di fine millennio*, Avagliano Editore, Salerno, 1999.

- Giovannetti P., *Modi della poesia italiana contemporanea. Forme e tecniche dal 1950 ad oggi*, Carocci, Roma, 2005.

- Krumm E. e Rossi T. (a cura di), *Poesia italiana del Novecento*, prefazione di M. Luzi, Skira, Milano, 1995.

- Langella G. ed Elli E. (a cura di), *Il canto strozzato : poesia italiana del Novecento : saggi critici e antologia di testi*, Interlinea, Novara, 1995.

- Lisa T., *Le poetiche degli oggetti da Luciano Anceschi ai Novissimi. Linee evolutive di un'istituzione della poesia del Novecento*, Firenze University Press, Firenze, 2007.

- Loi F., Rondoni D., *Il pensiero dominante: poesia italiana 1970 –2000*, Garzanti, Milano, 2001.

- Lorenzini N. (a cura di), *Poesia del Novecento italiano (vol. II)*, Carocci, Roma, 2002.

- M. Lunetta e F. Cavallo (a c. di), *Poesia italiana della contraddizione*, Newton -Compton, Roma, 1989.

- Mengaldo P.V., *Poeti italiani del Novecento*, Mondadori, Milano, 1978.

- Testa E. (a cura di), *Dopo la Lirica. Poeti italiani 1960 -2000*, Einaudi, Torino, 2005.

Testa E., *Per interposta persona. Lingua e poesia nel secondo Novecento*, Bulzoni, Roma, 1999.

Vicentini I., *Colloqui sulla poesia. Le ultime tendenze*, Edizioni Nuova Eri, Torino, 1991.

- Villalta G. M, *Il respiro e lo sguardo: un racconto della poesia italiana contemporanea*, BUR, Milano, 2005.

Saggi di teoria poetica

Borges J. L., *L'invenzione della poesia. Lezioni americane*, Mondadori, Milano, 2004.

Calvino I, *Lezioni americane. Sei proposte per il nuovo millennio*, Mondadori, Milano, 2011.

Colangelo S., *Come si legge una poesia*, Carocci Editore, Roma, 2003.

Marchese A., *L'officina della poesia. Principi di poetica*, Mondadori, Milano, 1985.

Riviste letterarie della Svizzera Italiana

«Opera Nuova», Rivista internazionale di scritture e scrittori, Edizioni Opera Nuova, Lugano.

«Bloc Notes», Rivista di cultura, Bellinzona, Edizioni Bloc Notes, Novalles.

«Cenobio», Rivista trimestrale di cultura, Edizioni Cenobio, Lugano.

«Idra», Marcos y Marcos, Milano

«LeggerTi»: libri e autori della Svizzera Italiana, Edizioni Ulivo, Balerna.

«Quaderni grigionitaliani»

«Archivio Storico Ticinese», Edizioni Casagrande, Bellinzona.

«L'Almanacco. Cronache di vita ticinese.», Edizioni dell'Almanacco, Bellinzona.

«Viceversa Letteratura», rivista svizzera di scambi letterari, Edizioni Casagrande, Bellinzona- Editions d'en bas, Lausanne, - Limmat Verlag, Zürich.

«Viola», a c. di Dubravko Pušek, Laghi di Plitvice Lugano.

«Scuola ticinese: periodico della sezione pedagogica», Dipartimento Educazione, Cultura e Sport, Bellinzona.

Altre riviste

«Altreitalie». Rivista internazionale di studi sulle migrazioni italiane nel mondo, pubblicazione semestrale edita da Rosenberg & Sellier. Sito internet: www.altreitalie.it

M.Buogo, «L'Aura italiana». Culture e letteratura d'oltrefrontiera, frontiera e minoranze, 2 vol., Anno XXXIX, n.3-4, n.4-5, maggio-dicembre, Il Veltro, Roma, 1995.

Siti internet

www.poesit.net

www.operanuova.com

www.cenobio.ch

www.culturactif.ch

www.viceversalitterature.ch

http://ead.snl.admin.ch/html/orelli_A.html

(inventario del Fondo Giovanni Orelli conservato all'archivio svizzero di letteratura)

<http://hls-dhs-dss.ch/index.php>

<http://www.italinemo.it/>

www.lietocolle.com
ww.pensvizzeraitaliana.org
www3.pro-helvetia.ch
www.rtsi.ch
www.zibaldoni.it
www.ticino.com /usr/leggeri
www.swissinfo.ch
www.tio.ch
www.promozioneeculturale.ch

Altri testi sulla letteratura svizzera:

AA.VV., *Dizionario mondiale di letteratura*, Rizzoli-Larousse, Milano, 2003.

Bonini C, Schürch R., *Voci e accordi: cento autori svizzeri dell'Ottocento e Novecento*, Armando Dadò Editore, Locarno, 2003.

Cavadini M., *Il poeta ammutolito. Letteratura senza io: un aspetto della postmodernità poetica. Philippe Jaccottet e Fabio Pusterla*, Marcos y Marcos, Milano, 2003.

Mantovani M. (a cura di), *Robert Walser. Una specie di uomini molto istruiti*, Armando Dadò Editore, Locarno, 2007.

Wenger B., *Le quattro letterature della Svizzera*,
Fondazione Svizzera per la Cultura Pro Helvetia,
Zurigo, 1985.

FORMATO EUROPEO PER IL
CURRICULUM VITAE



INFORMAZIONI PERSONALI

Nome	SARA
Cognome	MURGIA
Indirizzo	VIA BALME 45 10143 TORINO
Telefono	011 7495647
Cellulare	338 2464197
E-mail	murgiadome@libero.it sara.murgia@istruzione.it

Data di nascita	12/06/1976
-----------------	------------

ESPERIENZA LAVORATIVA

- | | |
|--|--|
| <ul style="list-style-type: none"> • Date (da-a) • Nome del datore di lavoro • Tipo di impiego • Principali mansioni | <ul style="list-style-type: none"> • 1995-2001 Associazione di volontariato EOS (presso la chiesa Maria Regina della Pace di Torino) per l'orientamento e il sostegno scolastico dei ragazzi della scuola media con svantaggi economico-sociali Insegnante Aiuto ai ragazzi nello svolgimento dei compiti e nello studio |
| <ul style="list-style-type: none"> • Date (da-a) • Nome del datore di lavoro • Tipo di impiego | <ul style="list-style-type: none"> 19/04/2001- 27/04/2001 Scuola Media statale "G. Baretta" di Torino Docente di Lettere |
| <ul style="list-style-type: none"> • Date (da-a) • Nome del datore di lavoro • Tipo di impiego | <ul style="list-style-type: none"> 12/10/2001- 2/11/2001 Scuola Media statale "G. Marconi" di Torino Docente di Lettere |
| <ul style="list-style-type: none"> • Date (da-a) • Nome del datore di lavoro • Tipo di impiego | <ul style="list-style-type: none"> 7/04/2003- 7/06/2003 Scuola Media statale di Delebio (So) Docente di Lettere |
| <ul style="list-style-type: none"> • Date (da-a) | <ul style="list-style-type: none"> 5/10/2006 –31/10/2006 |

- Nome del datore di lavoro Scuola media "G. Pascoli" di Torino
- Tipo di impiego Insegnante di sostegno

- Date (da-a) 07/11/2006 –23/12/2006
- Nome del datore di lavoro Consolato Italiano a Losanna
- Tipo di impiego Insegnante nei corsi di lingua e cultura italiana.

- Date (da-a) 29/05/2007 –31/05/2007
- Nome del datore di lavoro Consolato Italiano a Losanna
- Tipo di impiego Insegnante nei corsi di lingua e cultura italiana.

•1/09/2007- 31/07/2008

- Tipo di impiego Borsa di studio della «Fondation Italo-Suisse pour des bourse d'études» di Lausanne: lavoro di ricerca presso l'Università di Lausanne per un dottorato di ricerca su Antonio Rossi, poeta della Svizzera italiana

1/09/2008- 30/06/2009

- Tipo di impiego Borsa di studio della « Fondation Zerilli-Merimò» di Lausanne: lavoro di ricerca presso l'Università di Lausanne per un dottorato di ricerca su Antonio Rossi, poeta contemporaneo della Svizzera italiana

- 12/09/2009 –12/06/2010
- Nome del datore di lavoro Scuola Media Statale "A. Palazzeschi" di Torino
- Tipo di impiego Docente Lettere

- 12/09/2010 –12/06/2011
- Nome del datore di lavoro Scuola Media Statale "G.B.Vico" di Torino
- Tipo di impiego Docente Lettere

06/09/2012 –12/06/2012

- Nome del datore di lavoro
- Tipo di impiego

Scuola Media Statale "C.Nigra" di Torino
Docente Lettere

01/09/2012 –12/06/2013

- Nome del datore di lavoro
- Tipo di impiego

Scuola Media Statale "P.G. Frassati" di Torino
Docente Lettere

ISTRUZIONE E FORMAZIONE

- 1995 Diploma di maturità scientifica conseguito presso il liceo scientifico statale "G.Bruno" di Torino.
- 2001 Laurea in Lettere moderne ad indirizzo filologico-letterario conseguita presso l'Università di Torino. Tesi di laurea in Letteratura Italiana moderna e contemporanea.
- 2002 Frequenza nell'anno accademico 2001/2002 di un Lettorato di lingua inglese (livello pre-intermedio) presso l'Università di Torino e superamento del relativo esame.
- 2005 Diploma di abilitazione all'insegnamento per Italiano, storia e geografia nelle scuole medie (classe di concorso 43/A) e per Italiano e Storia negli istituti superiori (classe di concorso 50/A), conseguito tramite la frequenza del corso biennale di specializzazione S.I.S presso l'Università di Pavia .
- 2012 Titolo di Dottore di Ricerca (Ph.D) conseguito presso l'Università di Zurigo (votazione Cum Laude) in Letteratura, lingua e civiltà Italiana (poesia contemporanea di lingua italiana in Svizzera).

PRIMA LINGUA	ITALIANO
ALTRE LINGUE CONOSCIUTE	
	INGLESE
• Capacità di lettura	buona
• Capacità di scrittura	buona
• Capacità di espressione orale	buona
	FRANCESE
• Capacità di lettura	buona
• Capacità di scrittura	buona
• Capacità di espressione orale	buona
CAPACITÀ E COMPETENZE INFORMATICHE	Sistema operativo : Window Software applicativi : MS Word, Power Point Internet Posta elettronica (Outlook express)
ATTUALE OCCUPAZIONE	Insegnante di Lettere presso Scuola Media "P. G. Frassati" di Torino
PUBBLICAZIONI SU VOLUMI COLLETTIVI E SU RIVISTE	«Lettture da Antonio Rossi", in Voci poetiche nella Svizzera italiana. Atti delle giornate internazionali di studio» (Centro Stefano Franscini, Ascona - Alta Scuola Pedagogica, Locarno - 14-15 novembre 2007), a c. di Matteo M. Pedroni, Bellinzona, Edizioni Casagrande, 2008 (Quaderni di Poesit), pp. 127-136. «Come la croce bianca di nostra bandiera». Il rovesciamento degli stereotipi: rappresentazioni territoriali e concezioni della Svizzera in alcuni poeti della Svizzera italiana, in Finestre sulla Svizzera. Quaderni di Poesit 4, Collana «Ricerca e formazione», a c. di R. Castagnola, Edizioni Casagrande, Bellinzona, 2011, pp. 140-152 Di imminente uscita: «Ritratto di Antonio Rossi. La nuova frontiera poetica del Post-moderno» su «Opera. Nuova Rivista internazionale di scritture e scrittori», Edizioni Opera Nuova, Lugano, n.1/2014

Torino, 14/01/2014



INFORMAZIONI PERSONALI

Nome **SARA**
Cognome **MURGIA**
Indirizzo **VIA BALME 45 10143 TORINO**
Telefono **011 7495647**
Cellulare **338 2464197**
E-mail murgiadome@libero.it
sara.murgia@istruzione.it

Data di nascita **12/06/1976**

ESPERIENZA LAVORATIVA

- Date (da-a) **• 1995-2001**
• Nome del datore di lavoro **Associazione di volontariato EOS (presso la chiesa Maria Regina della Pace di Torino) per l'orientamento e il sostegno scolastico dei ragazzi della scuola media con svantaggi economico-sociali**
• Tipo di impiego **Insegnante**
• Principali mansioni **Aiuto ai ragazzi nello svolgimento dei compiti e nello studio**
- Date (da-a) **19/04/2001- 27/04/2001**
• Nome del datore di lavoro **Scuola Media statale "G. Baretta" di Torino**
• Tipo di impiego **Docente di Lettere**
- Date (da-a) **12/10/2001- 2/11/2001**
• Nome del datore di lavoro **Scuola Media statale "G. Marconi" di Torino**
• Tipo di impiego **Docente di Lettere**
- Date (da-a) **7/04/2003- 7/06/2003**
• Nome del datore di lavoro **Scuola Media statale di Delebio (So)**
• Tipo di impiego **Docente di Lettere**
- Date (da-a) **5/10/2006 –31/10/2006**
• Nome del datore di lavoro **Scuola media "G. Pascoli" di Torino**
• Tipo di impiego **Insegnante di sostegno**
- Date (da-a) **07/11/2006 –23/12/2006**
• Nome del datore di lavoro **Consolato Italiano a Losanna**
• Tipo di impiego **Insegnante nei corsi di lingua e cultura italiana.**

Date (da-a)	29/05/2007 –31/05/2007
• Nome del datore di lavoro • Tipo di impiego	Consolato Italiano a Losanna Insegnante nei corsi di lingua e cultura italiana.
•1/09/2007- 31/07/2008	
• Tipo di impiego	Borsa di studio della «Fondation Italo-Suisse pour des bourse d'études» di Lausanne: lavoro di ricerca presso l'Università di Lausanne per un dottorato di ricerca su Antonio Rossi, poeta della Svizzera italiana
1/09/2008- 30/06/2009	
• Tipo di impiego	Borsa di studio della « Fondation Zerilli-Merimò» di Lausanne: lavoro di ricerca presso l'Università di Lausanne per un dottorato di ricerca su Antonio Rossi, poeta contemporaneo della Svizzera italiana
12/09/2009 –12/06/2010	
• Nome del datore di lavoro • Tipo di impiego	Scuola Media Statale "A. Palazzeschi" di Torino Docente Lettere
12/09/2010 –12/06/2011	
• Nome del datore di lavoro • Tipo di impiego	Scuola Media Statale "G.B.Vico" di Torino Docente Lettere
06/09/2012 –12/06/2012	
• Nome del datore di lavoro • Tipo di impiego	Scuola Media Statale "C.Nigra" di Torino Docente Lettere
01/09/2012 –12/06/2013	
• Nome del datore di lavoro • Tipo di impiego	Scuola Media Statale "P.G. Frassati" di Torino Docente Lettere

ISTRUZIONE E FORMAZIONE

- 1995 Diploma di maturità scientifica conseguito presso il liceo scientifico statale "G. Bruno" di Torino.
- 2001 Laurea in Lettere moderne ad indirizzo filologico-letterario conseguita presso l'Università di Torino. Tesi di laurea in Letteratura Italiana moderna e contemporanea.
- 2002 Frequenza nell'anno accademico 2001/2002 di un Lettorato di lingua inglese (livello pre-intermedio) presso l'Università di Torino e superamento del relativo esame.
- 2005 Diploma di abilitazione all'insegnamento per Italiano, storia e geografia nelle scuole medie (classe di concorso 43/A) e per Italiano e Storia negli istituti superiori (classe di concorso 50/A) conseguito tramite la frequenza del corso biennale di specializzazione S.I.S presso l'Università di Pavia .
- 2012 Titolo di Dottore di Ricerca (Ph.D) conseguito presso l'Università di Zurigo (votazione Cum Laude) in Letteratura, lingua e civiltà Italiana (poesia contemporanea di lingua italiana in Svizzera).

PRIMA LINGUA

ITALIANO

ALTRE LINGUE CONOSCIUTE

INGLESE

- Capacità di lettura
- Capacità di scrittura
- Capacità di espressione orale

buona

buona

buona

FRANCESE

- Capacità di lettura
- Capacità di scrittura
- Capacità di espressione orale

buona

buona

buona

CAPACITÀ E COMPETENZE INFORMATICHE

Sistema operativo : Window
Software applicativi : MS Word, Power Point
Internet
Posta elettronica (Outlook express)

ATTUALE OCCUPAZIONE

Insegnante di Lettere presso Scuola Media "P. G. Frassati" di Torino

PUBBLICAZIONI SU VOLUMI COLLETTIVI E SU RIVISTE

«Lecture da Antonio Rossi», in Voci poetiche nella Svizzera italiana. Atti delle giornate internazionali di studio» (Centro Stefano Franscini, Ascona - Alta Scuola Pedagogica, Locarno - 14-15 novembre 2007), a c. di Matteo M. Pedroni, Bellinzona, Edizioni Casagrande, 2008 (Quaderni di Poesit), pp. 127-136.

«Come la croce bianca di nostra bandiera». Il rovesciamento degli stereotipi: rappresentazioni territoriali e concezioni della Svizzera in alcuni poeti della Svizzera italiana, in Finestre sulla Svizzera. Quaderni di Poesit 4, Collana «Ricerca e formazione», a c. di R. Castagnola, Edizioni Casagrande, Bellinzona, 2011, pp. 140-152

«Antonio Rossi. La nuova frontiera poetica del Post-moderno» su «Opera. Nuova. Rivista internazionale di scritture e scrittori», Edizioni Opera Nuova, Lugano, n.1/2014, pp.73-86

Torino, 14/01/2014